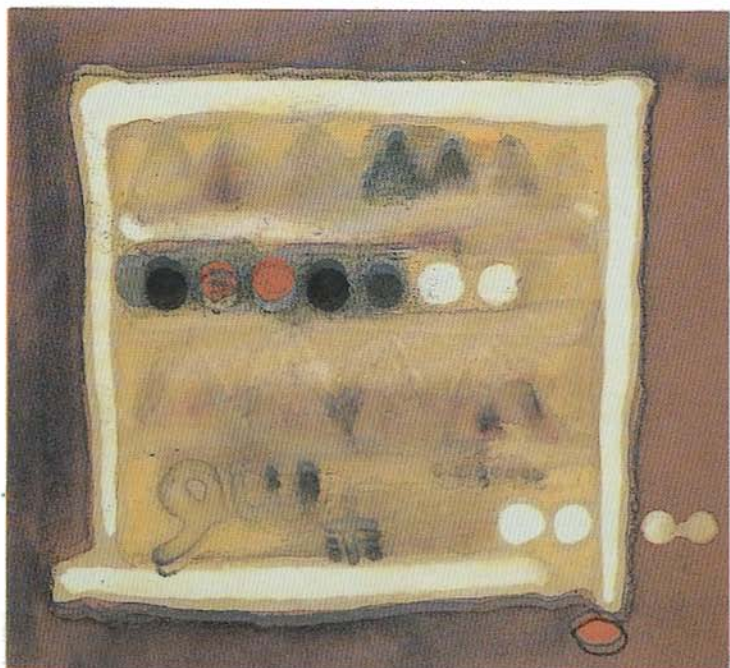


رشيد يحيى وي

الشعرية العربية

الأنواع و الأغراض



٥٥٥ أفوس

أفريقيا/الشرق

الشعرية العربية
(الأنواع والأغراض)

رشيد يحيى وي

الشعرية العربية

الانواع و الاغراض

أفريقيا الشرق

© أفريقيآ الشرق 1991

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى 1991

رقم الإيداع القانوني : 1991/822

مقدمة

تمثل النقاد العرب الشعر كأحد طرفي اللغة الأدبية ، ولذلك أداروا حوله بحوثا كثيرة . بل تناولوه حتى ضمن دراسات أدبية أخرى كدراستهم الجمالية لغة القرآن وتشكيل الخطاب الرسالي والخطابي .

واصطلاح «شعر» لا يدل في حد ذاته على نوع معين دون غيره . فهو يحمل معنى التعدد وكثرة الأنواع . لأن الشعر ليس نوعا واحدا ، وإنما هو عدة أنواع . وهو ليس نوعا الا في مقابل الأنواع النثرية عند من يأخذ بتقسيم الأدب الى شعر ونثر ، ولذلك رأينا اليه كنمط أدبي تتولد من خزانة الابداعي أنواع كثيرة . فهو نمط من أنماط الخطاب الأدبي يضم كل السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر فيما يطلق عليه «الشعر» .

وفي تاريخ الأدب العربي لم ينفرد نوع ما باسم الشعر . فالواقع التاريخي لهذا النمط يؤكد وجود أشكال عدة كلها تندرج تحت الشعر . وكل شكل منها نوع في ذاته . ومجموعها يكون النمط المثالي الذي هو خزان لكل الأشكال تأخذ منه وتضيف إليه .

والنقد العربي كان مدركا لهذا الواقع التعددي للغة الشعرية . فقسم الشعري تقسيمات كثيرة : «وقد قيل : أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه

نادر، واستعارة قريبة»⁽¹⁾ حتى أن «غير واحد من العلماء» رأى أن الشعر الذي خلا من أحد هذه الأقسام لم يبق لقائله سوى «فضل الوزن»⁽²⁾. وهذا تقسيم بلاغى .

ويضع أبو زيد القرشى تصنيفا «طبقيا» للشعرى، فهو يجعل «جمهرته» تسعا وأربعين قصيدة ثم يقسمها الى سبع طبقات في كل طبقة سبع قصائد. ففي أعلى الطبقات، طبقة السموط⁽³⁾ وهي المعلقات. وتليها الطبقات التالية حسب الأهمية : المجهرات⁽⁴⁾ والمتقيات والمذهبات، والمرائى، والمشوبات⁽⁵⁾ والملححات⁽⁶⁾.

ولا تشكل هذه الطبقات أنواعا، فكلها من نوع القريض. والتمييز بينها كما هو في الجمهرة، يتم من جهة الغرض (المرائى)، ومن جهة مادة الموضوع «المشوبات» و«الملححات»، ومن جهة الشهرة وتقدير الناس لها، (باقي الطبقات) .
ي يبرر جعل الجمهرة في تسع وأربعين قصيدة؟ وجعل الطبقات سبعا والقصائد سبعا في كل طبقة. هل ذلك مجازاة لعدد السموط الذى حصل شبه اجماع على كونها سبعة؟ أم للبعد الميثولوجي لهذا الرقم؟

وتصنيف أبي زيد يختلف جذريا عن تصنيف ابن سلام (ت 231 هـ) لأن موضوع تصنيف هذا الأخير كان الشعراء لا الشعر. فابن سلام جعل الشعراء في عشرين طبقة. عشر للجاهلين وعشر للاسلاميين ضمن كل طبقة أربعة شعراء. فهو اذن يعتمد تقسيما زمنيا (جاهليون واسلاميون) ومكانيا

(1) شرح ديوان الحماسة 1 : 10 .

(2) العمدة 1 : 122

(3) السمط : خيط النظم، لأنه يعلق، وقيل هي قلادة أطول من المخففة وجمعه سموط، قال أبو الهيثم : السمط الخيط الواحد المنظوم. والسمط الدرع يعلقها الفارس على عجز فرسه، وقيل : سمطها. والسمط واحد السموط. وهي سيور تعلق من السرج (اللسان - سمط) والتعليق متضمن في هذه المعاني.

(4) أمر مجهر، أي واضح بين، وقد أجهرتة أنا اجهارا أي شهرته فهو مجهور به مشهور (اللسان - جهر).
(5) اللانى شاهين الاسلام والكفر، انظر : أبو زيد القرشى : جمهرة أشعار العرب تحقيق : محمد على البجاوى دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة - القاهرة 1981 ص : 98 .

(6) الملحمة في اللغة الحرب ذات القتل الشديد والوقفه العظيمة في الفتنة (اللسان - لحم) وملححات «الجمهرة» في الحرب أو الصيد الذى هو حرب بدرجة أقل. هل هناك علاقة اذن في المفهوم بين «الملححات» والملحمة اليونانية، لا نجد عند القرشى اثباتا لذلك.

(شعراء المدينة ومكة والطائف والبحرين) وعقيديا (شعراء اليهود) وأغراضيا (أصحاب المراثي) وأنواعيا (الرجاز). واعتمد في ترتيب هذه الطبقات في الغالب على كثرة انتاج الشاعر وتعدد أغراضه.

ومن التصنيفات الأخرى التي ليس قصدنا حصرها لبعدها عن موضوع هذه الدراسة، تصنيف الشعر الى سحر وشعر عند لسان الدين ابن الخطيب ت (776 هـ) والى مرقصات ومطربات عند ابن سعيد الأندلسي. وهذا النوع من التصنيف لا يقدم نموذجا للتصنيف «الأنواعي» لأنه لا يربط بين مستويات اللغة الشعرية.

ولذلك نرى أن للفارابي رأيا هو أقرب الآراء الى وضع مبدأ يقوم وراء تصنيف الشعر بما تستجيب له النصوص الشعرية ويدعمه سياق الثقافة والأدب العربيين. فالفارابي يقول بأن الأفاويل الشعرية، اما أن تتنوع بأوزانها واما أن تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها بمعانيها فهو نظريتهم في الأغراض الشعرية. واما تنوعها بأوزانها فهو نظريتهم في العروض⁽⁷⁾. وبما أننا لا نعتبر العروض كافية لتحديد قيمة الوزن، فنسوسع مفهوم الأوزان ليتسع للمهمل والمستعمل منها وكذلك للقوافي، بل أننا نأخذ مسألة الوزن التي أشار إليها الفارابي، كعلامة تدل عنده على الشكل في مقابل المعنى والغرض ولذلك سنستعمل بدلها كلمة «شكل» لأن الشكل يتكون من الأوزان وغيرها كالحجم أو الطول والقصر.

وليس الشكل والغرض منفصلين، ولكن كل واحد منهما يشكل مع ذلك مدخلا متميزا لتصنيف النصوص الشعرية العربية. واذا كانت الأغراض تتلبس بالمعاني والموضوعات ويصعب جعلها أنواعا أدبية شعرية رغم معاملة القدماء لها على أساس ذلك. فالشكل أقرب منها الى تيسير التصنيف الأنواعي للشعر لأسباب عديدة في مقدمتها بروزه وأهميته. وقد شكل الوزن على سبيل المثال عند أغلب النقاد أهم ما يميز الشعر. على أن الشكل يبقى لوحده عاجزا اذا لم يتقاطع مع الغرض والمعنى، ولذلك كانت الأنواع الشعرية عندهم أكثر وضوحا كلما نهوا إلى خصوصية هذا التقاطع.

(7) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر ص (151 - 152).

ولتغطية مختلف تصنيفاتهم للشعر، سنعتمد ثلاثة نماذج، فنعرض للتصنيف الكمي، ولتصنيف ابن وهب وصفى السدين الحلي باعتبار أن تصنيفيها يضمنان أغلب الأنواع الشعرية التي اهتم بها النقد العربي. كما أننا سنعمل على إيضاح تصوراتهم لأغراض الشعر فازين الأنساق التي جمعوا فيها تلك الأغراض.

ولما كان الشعر دخل عندهم في علاقات مع ما يقارب الشعر أو يبعد عنه، كان من اللازم أن نقارب أنواع العلاقات التي ربطت عندهم الشعر بغيره. ولذلك درسنا بعض الأنساق الجامعة خاتمين هذه الدراسة بالكشف عن بعض نقط التماس بين الشعر والخطابة والرسالة.

إن هذه الدراسة كغيرها ليست بسالمة من نواقص، غير أن لنا الأمل في أن نتجنب ذلك في دراسات أخرى.

الفصل الأول

أنساق الأنواع الشعرية

أ- الكم في الشعر

ليس الفرق بين القصيدة والمقطعة مجرد فرق بين الایجاز والاطالة، كما ليست الكتابة فيها أمرا ميسورا لكل الشعراء. بل لقد نظر النقاد لهذا التصنيف على أنه يضم عنصرين متميزين رغم اشتراكهما في نفس البحور الشعرية، ولهذا ميزوهما بخصائص أخرى تجعلهما بمثابة نوعين فرعيين لنوع القريض.

ففي «أساس البلاغة» يقال: «شعر مقصد ومقطع»⁽¹⁾ كما يقال «جاء بمقطعات من الشعر وبمقطوعة وقطعة»⁽²⁾. والقصيدة هي في حد ذاتها قطعة مادامت لها بداية ونهاية. ولكن المقطعة سميت كذلك لمقارنتها بكم القصيدة. والأصل اللغوي لـ «قصيدة» يدل على القطعة كما جاء في «نصرة الأغريرض»: «انما اشتقت لفظتها من القصدة وهي القطعة من الشيء، اذا تكسر كأنها قطعة من الكلام. ومن ذلك رمح قصد وقد تقصد اذا صار قطعاً»⁽³⁾

ان التقسيم حسب كم الأبيات لا يعطى هذين القسمين فقط، بل يعطى كذلك قسمي «اليتيم» و«التففة». فما كم أبيات كل قسم؟ ان «اليتيم» هو البيت الواحد. وسمى أيضا «الذرة اليتيمة» فاذا بلغ الشعر بيتين أو ثلاثة سمي «نفتة»، ويسمى «قطعة» اذا وصل الى عشرة أبيات، أما كم «القصيدة» فعشرون بيتا على الأقل. فهذا تصنيف العرب كما يقول عنهم الفراء. والأخفش جعل ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة. ولكن ابن جنى يرى أن «العادة» أن تسمى أي مجموعة أبيات من ثلاثة الى خمس عشرة قطعة، وما زاد على ذلك قصيدة⁽⁴⁾. وابن رشيق يروى عن العرب رأيا آخر في تحديد كم الشعر: «قيل اذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الايطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس. ومن الناس من لا يعد القصيدة الا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو بيت واحد»⁽⁵⁾، فهذا التحديد الأخير ينطبق على «القطعة» كما حددها الفراء لا «القصيدة».

(1) الزمخشري: أساس البلاغة. دار الكتب المصرية. القاهرة 2: 255

(2) المصدر السابق 2: 263.

(3) المظفر بن الفضل العلوي: نصرة الأغريرض في نصرة القريض. تحقيق د. نبى عارف حسن. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق. 1976: ص. 9.

(4) اللسان - قصد.

(5) النعمة 1: 188.

واليتيم - وهو أقصرها - ينفرد بميزة التكتيف والابداع، ولذلك كان أكثرها دلالة على بعض المعانى : «وكذلك يقع في الكلام البيت الوحشى، والنادر، والمثل السائر، والمعنى الغريب»⁽⁶⁾. ويؤكد هذا الفهم أبو المهوس. فقد قيل له : «لم لا تطيل الهجاء؟ فقال : لم أجد المثل السائر الا بيتا واحدا»⁽⁷⁾. فهذا مصر على أن يتقاطع في كتابته الغرض والمثل وقصر الشكل ملتجئا لليتيم في تلك الكتابة. لأن المثل - فيما يراه - وفيما هو شائع أيضا - لا يكتب في الغالب الا في صياغة البيت الواحد. وابن المهوس لا يحدد بذلك أحد الأقسام الشكلية للشعر فحسب، ولكن أيضا الكم الشكلى للمثل السائر باعتباره يقدم أكثف تجربة شعرية صالحة لتماثل حالة أو حالات واقعية دائمة الاستمرار أو التكرار.

ومع أهمية اليتيم الشعرية، فان بعض النقاد نفوا أن يكون البيت الواحد شعرا، ولم يكن هدفهم من ذلك سوى اخراج بعض مما جاء من القرآن وأحاديث الرسول على وزن الشعر من الشعر. وهذا التعليل الدينى يتنافى مع ما أقره نقاد آخرون ومع واقع الشعر نفسه.

ولأهمية المقطعات خصص بها أبو تمام كتابا بكامله سماه «ديوان الحماسة» مثلما خص المفضل المقصدات بمفضلياته حتى قيل إنه لم يجمع أحد مثل ما جمعه كل في اختياره⁽⁸⁾.

وقد ميز القدماء بين القصيدة والمقطعة من عدة أوجه. منها المواقف التي توظفان فيها. فنبه الخليل إلى أن المواقف التي للقصيدة هي : «المشهورات» كالأعدار والانداز، والترهيب، والترغيب، والأصلاح بين القبائل⁽⁹⁾. وربط «آخر» بين الحجم والغرض فنصح الشعراء بأن يطيلوا في الهجاء ويقصروا في المديح لأن «النثر» في رأيه لا يمل⁽¹⁰⁾.

(6) اعجاز القرآن ص : 257 .

(7) العمدة : 1 : 187 .

(8) شرح ديوان الحماسة 1 : 3 .

(9) العمدة 1 : 186 .

(10) الراغب الاصفهاني : محاضرات الأدباء مكتبة الحياة . بيروت 1961 : 1 : 89 .

وتوجد آراء للحطيئة وابن الزبيرى والفرزدق والخليل وغيرهم ترى أن من الفروق بين القصيدة والمقطعة كون الأخيرة أكثر شيوعاً وترداداً وأعلق بقلوب وأفواه الناس وأنها أسهل للحفظ لجمعها المعانى (11) . ولهذا كانت المقطعة متميزة بأسلوبها الخاص . إذ ليس من السهل كتابة مقطوعة يكتب لها النجاح والرواج فذلك يتطلب قدرة خاصة على ضغط المعانى والتقاط النادر منها . ولهذا السبب وقع التفاضل بين المقصد والمقطع . فزعم الكميث أنه أقدر على المقصرات رغم طول قصائده التي لامة عليها الناس (12) .

ويذهب ابن رشيقي الى أن المققطع لا يستطيع الاطالة، فيما يستطيع المطول التقطيع وان أراد «جرد» قطعة من مطولته أو قصيدته (13) . فهل يقصد ابن رشيقي بـ «التجريد» توليد القطعة عن طريق اقتطاع جانب من القصيدة؟ أم استلال المعانى وإعادة دمجها في حجم أقل؟ . اذا كان بالمعنى الأول فلن نستطيع تكوين مقطعة بالمعنى المحدد سابقاً. لأن المقطعة تستوجب صياغة خاصة تنبئ عليها منذ لحظة اختيارها. كما يحكمها موقف ما . وكذا نوع معين من التقبل والتداول . واذا كان بالمعنى الثاني، فذلك لا يكون ممكناً الا اذا كان الشاعر مقتدرًا فعلاً على الكتابة من خلال نموذج المقطعة .

يورد ابن رشيقي أمثلة للشعراء الذين نجحوا أو فشلوا في هذا الشكل أو ذاك . فأبو تمام - على سبيل المثال - رغم «جلالته وتقدمه» كان في مقطعاته دون قصائده . وقد يكون أبو تمام حاول تعويض فشله في القصار بجمع ما جمع من مقطعات ديوان حماسته . أما الشعراء الذين اشتهروا بالاجادة في المقطعات فيذكر منهم ابن رشيقي : بشارا بن برد، وعباس بن الأحنف، والحسن بن الضحاك، وأبا نواس، وأبا على البصير وعلى بن الجهم، وابن المعتز، والجماز، وابن المعتز (14)

(11) أنظر مثلاً : أبو هلال العسكري، الصناعتين . تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم . دار الفكر العربي القاهرة ط . 1981 2 ص : 180 والعمدة 1 : 186 .

(12) العمدة 1 : 189 .

(13) المصدر السابق 1 : 188 .

(14) العمدة 1 : 188 .

ان سمة الایجاز والاطالة تأتي في مقدمة التركيب البلاغي . لأن باقى الخصائص يشترك فيها الشكلان ، وان كان بعضها قد يلازم واحدا أكثر من الآخر . وحازم القرطاجنى (ت 684 هـ) يعرض لعلاقة كل من الشكلين بالمعانى والأغراض وطريقة توظيفها لعنصرى الایجاز والاطالة .

يقسم حازم الشعر من جهة كم الأبيات الى ما يقصد فيه الاطالة وما يقصد فيه التقصير وما يقع بين الطول والقصر⁽¹⁵⁾ . ويميز بين توظيف كل شكل للمعانى الشعرية فيرى أن من خصائص القصائد أن معانيها كثيرة مما لا يجعلها «شريفة» كلها أما في المقطعات وحتى القصائد المتوسطة فسبيل الشاعر فيها «التخطفى» نحو «الأشرف» . وشرف المعنى اصطلاح ورد عند المرزوقى حين جعل من عمود الشعر «شرف المعنى وصحته» وجعل عبارته العقل الصحيح ، كما جعل ذلك الشرف ينقص بمقدار عدم نقائه وغرابته الوحشية . ومسألة شرف المعنى غير واضحة حتى عند باقى النقاد ، وان كان ابن رشيق يتحدث عن «المعنى الكريم» ويربط بين شرف المعنى والصواب وتحقيق الفائدة وموافقة مقتضى الحال .

ولذلك كان شرف المعنى عند حازم غير بعيد عن الصحة المنطقية وملاءمة مواقف الجد والتنزه عن المعانى الشعبية المتداولة والتي كان لحازم موقف جد سلبي منها . فاذا كان شرف المعنى تحدد كما أشرنا ، فطول القصائد كان ولا شك يتسبب في عدم التحكم في كل المعانى مما يترك غير «الشريف» منها يتسرب مع «الشريف» . أما المقطعات أو القصائد القصيرة وكذلك المتوسطة فتسمح بقصرها بالتحكم في تلك المعانى ، ويصبح من ميزات «حسنها» تجاوز غير الشريف . فهل يقصد حازم ما كان على شاكلة الأمثال والحكم والمواعظ ؟ وهل يتغافل بذلك عما اشتهر من مقطعات أبى نواس وبشار والحسن بن الضحاك وغيرهم ممن اشتهروا بما لا يدخل في «شرف المعنى» ؟ .

(15) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء .

تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة . دار الغرب الاسلامي ط 1981 2 . ص : (294 ، 313) .

ان المقطعات عند حازم تناسب ما يسميه «القصائد البسيطة» أو ذات الغرض الواحد. لأنها لا تتسع لتعدد الأغراض الشعرية إذ أن «القول فيها إذا كان منقسماً الى غرضين لم يتسع المجال للشاعر لأن يستوفى أركان المقاصد التي بها يجعل التثام القصائد على أفضل هيئاتها، وربما استوفى الخذاق مع ضيق المجال عليهم باقتضاب الأوصاف الضرورية في الجهات بالنسبة الى الغرض والتلطف في ابداع النقلة من بعضها الى بعض على الوجوه الملائمة الموجزة. فأما المتوسطات والمطولات فالمجال فيها متسع لما يراد من ذلك» (16)

ويفهم من كلام حازم كيف أن الشكل الكمي للمقصدة والمقطعة هو المتحكم في الحقل الدلالي والتركيبى والغرضى، وأنه يوجه الشاعر نحو صياغة بعينها لها. فالشاعر يصبح بذلك أسير الشكل ولا تبقى عنده القدرة على التعبير بالشكلين عن نفس المواقف وبنفس الصياغة الشعرية. إذ ليس أمامه سوى «مجالين» واحد واسع والثاني ضيق، يستطيع في الأول أن يتحرك كيف شاء لكنه في الثاني مجبر على أن يختار معاني معينة وطريقة خاصة للتأليف بينها. وكذلك تعاملنا دقيقاً مع الغرض الذى يكتب فيه، بحيث لا يصف سوى بالضرورى وبطريقة «الاقتضاب».

وإذا كان الابداع في المجال الضيق أصعب منه في الواسع، فحازم يرى عكس ذلك ويصف المبدع في المقطعات بالعجز وأنه غير «بعيد المرامى» بكونه لا يركب الصعب ويقتصر على وصف شيء واحد، وفي مقابله تبعد مرامى المطول لأنه - في رأيه - أكثر قدرة على التأليف بين المعانى وتوليد بعضها من بعض.

هناك إذن اختلاف بين المقطعة والمقصدة في توظيف المعانى وطريقة ذلك التوظيف، وفي كم الحجم وطبيعة التداول ونوع الفائدة وطبيعة المواقف وكل هذا يصب في جعلها شكلين متميزين.

ب - تصنيف ابن وهب

حين يتكلم النقاد عن الشعر الجاهلي، فإنها يقصدون ما كان على نموذج المعلقة. وهذا الشكل هو الذى ظل فعلا مطلقا الهيمنة على الابداع الشعرى طيلة الفترة الجاهلية و صدر الاسلام. وفرض تقبلا معيناً للشعر بحيث لم يعد معه الشعر شعرا الا اذا كان على ذلك النموذج. ولم يترك متنفسا لغيره من الأشكال لكي تظهر أو يتوسع انتشارها، ولا يكاد يذكر النقاد عن الفترة الجاهلية من غير القصيدة الذى هو شكل المعلقة سوى المقطعات (مقطعات الصعاليك بالخصوص).

ولقد عاش الى جنب القصيد شكل شعرى آخر هو الرجز، ولربما يكون الرجز أصل القصيد نفسه حسبما يزعم بعض الرواة (17)، ولكنه ظل مع ذلك مهماشا بالمقارنة مع القصيد، لأسباب قد يكون منها قصره الذى لم يبيته لرصد المواقف الحاسمة التي تقتضى تبليغ الخطاب بأكبر توسع في اللغة. ولهذا ظل الرجز غائبا لا من اكتساح الواقع الشعرى - أو هذا ما يظهر على الأقل من ندرة النصوص الرجزية المروية عن العهد العربى القديم - ولكن حتى من تنظير النقاد. ولهذا كان لحادث تطويل الرجز أهمية بالغة بحيث اعتبر فاصلا بين مرحلتين، مرحلة «التنف» ومرحلة «قصيد الرجز» في صدر الاسلام بتطويل الأغلب العجلى له. حتى قيل: «انه أول من رجز» (18).

لكن الساحة الشعرية لم تبق خالية للكتابة في القصيد والرجز فقط، فلقد بدأت محاولات جديدة في الظهور منذ الفترة الأموية وبداية العباسية. واتخذت هذه المحاولات الجديدة من التصرف في الأوزان والقوافي علامة على ابداع الشكل الجديد.

ويذهب د. جودت الركابى الى أن «المحاولات» التجديدية في «الخروج على نظام القصيدة التقليدية» بدأت منذ صدر الدولة العباسية. ويرجع ذلك لكون

(17) العمدة : 1 : 189 .

(18) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء . قرأه وشرحه محمود شاكر . مطبعة المدنى - القاهرة

1974 - 2 : 737 .

الحياة الجديدة التي نشأت «ضاقت» بالقصيدة القديمة واستوجبت تجديدا يسائر «البيئة الحضارية الجديدة».

وإذا كنا هنا لا نناقش مفهوم الانعكاس الذى يطبقه د. جودت الركابى على هذه القضية، فإن نتيجته تبقى موضع تساؤل: هل نجحت هذه «البيئة الحضارية الجديدة» في أن تلغى «نظام القصيدة التقليدية» الذى «ضاقت به»؟. ألا نجد أن أبرز شعراء هذه «البيئة» لم يشتهروا إلا بأشعار النظام التقليدى؟

ومن أشكال التجديد التى يذكرها د. جودت الركابى: المواليا والمخمسات، والمسمطات، والمزدوجات (19). فهل وجدت هذه الأشكال وغيرها مكانها في النقد؟. وبمعنى آخر، هل وقف النقد على ما يميزها عن بعضها؟.

لقد ظل النقد بشكل عام أسير «القصيد» حتى أن الأوزان ونظام القوافى التى حددها هي أوزان وقوافى القصيد. وحتى أوزان القصيد فقد اقتصر العروضيون على ذكر «المستعمل» منها دون «المهمل»: «اعلم أن الأوزان على ضربين: مستعمل ومهمل، فالمستعمل ما قالت عليه العرب، والمهمل ما عداه، فما كان من المستعمل مفيدا مقصودا به الشعر مقفى، سمى قائله شاعرا، وما عرى من هذه الشروط أو من بعضها فليس بشعر، ولا يسمى قائله شاعرا» (20).

فما طبيعة هذا المهمل الذى قد يعرى من القوافى بل حتى من الأوزان المستعملة؟ لقد كان الخليل أثبت من المهمل ستة أبحر، لكن ابن القطاع في «كتاب البارع في علم العروض» أوصلها الى واحد وعشرين بحرا مهملا. مما جعل محقق هذا الكتاب يتساءل كيف تكون كل هذه البحور وهذه الكثرة مهمة؟ (21).

(19) د. جودت الركابى: في الأدب الأندلسي. دار المعارف القاهرة 1980 ص: 292.

(20) ابن السراج الشنتريني: المعيار في أوزان الأشعار. تحقيق: محمد رضوان الداية. مكتبة دار الملاح. دمشق ط 3 1979 ص: 8.

(21) د. أحمد محمد عبد الدايم. البحور الشعرية المهمة. حوليات كلية دار العلوم - القاهرة عدد 10 لسنة 1980/79.

فلذا كانوا أهملوا كل هذه البحور، والبحور هي الأنساق الأكثر هيمنة في القصيدة فلم لا يكونون أهملوا كثيرا من تنظيمات القوافي، أو تعمدوا الحاق «المهمل» بالبحور المعروفة حتى يصبح شرعيا، مجردينه من خصوصيته مثلما فعلوا مع الرجز حين جعلوه بحرا من بحور القصيد : «يقول مؤرخو الأدب ان المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار والميل الى الجمال والتفنن في أوزان الشعر وطرقه، فمزجوا بين الأوزان المختلفة. وربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف. بل يكاد يجمع أهل العروض على أن للمولدين أوزانا مخترعة لم يسبقوا إليها»⁽²²⁾

على أنه لا يمكن أن نبالغ في وصفه بالتهميش التام لها. فرغم موقفه السلبي من بعضها، كان مضطرا لمعالجتها لعلاقتها بالقصيد، وصاحب العمدة على سبيل المثال يذكر منها : القوادسي، المسمط، المزدوج، الرجز، والخمس. أما ثنائي : رجز/قصيد، فوارد عند أكثرهم كابن سلام وابن قتيبة والجاحظ.

وقد أدخلت هذه الدراسة الأشكال المذكورة وما كان من نوعها فيها جعلته «تجديدا أولا» لاعتماده الفصحى وتوظيفه البحور المعروفة، فهو أقرب الى «النظام التقليدي» للقصيدة. كما أن الدراسة احتفظت بتعبير «التجديد الثاني» للأشكال التي كادت تقوم بقطيعة مع النظام القديم للأوزان والقوافي، ونقصد بها الأنواع الشعبية والفصيحة المستحدثة، وهذا التقسيم يتضمن فارقا زمنيا وان كان غير مطلق لأن بعضا مما أدخلناه في التجديد الثاني ترجع أصوله الى نفس مرحلة التجديد الأول.

ولقد يكون تصنيف ابن وهب وصفى الدين الحلي أكثر تفسيراً لمرحلتى التجديد. لكون كل واحد تغلب عليه سمة تجديدية تقربه من هذه المرحلة أو تلك. فتصنيف ابن وهب يغطي مرحلة التجديد الأول أما تصنيف صفى الدين الحلي فيغطي مرحلة التجديد الثاني. وهما معا يلتقيان في ذكر كثير من الأنواع الشعرية ويفصحان عن الوعي بالعديد من مراحل التجديد التي خضعت لها لغة النمط الشعري.

(22) د. ابراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو القاهرة ط 5 : 1981 ص : 209.

فأما ابن وهب فيقسم الكلام الأدبي الى شعر ونثر، ثم يقسم كل طرف الى أنواع يسميها أقساما : «فالشعر ينقسم أقساما منها، القصيد . . . ومنها الرجز . . . ومنها المسمط . . . ومنها المزدوج» (23) .

فابن وهب في هذا التصنيف الانتقائي لا يغامر بنزعة احصائية حصرية، بل يترك تصنيفه مفتوحا بدليل قوله «منها» مما يعنى أنه لن يقيم تصنيفه الا على بعض النماذج التي يظهر أنه انتقى المعروف منها، حيث بدأ بالقصيد وهو «أحسنها» ثم أعقبه بالرجز «وهو أخفها»، فالمسمط والمزدوج . كما يظهر أنه اعتمد عنصرى الوزن والقافية للتمييز بينها .

واقرار ابن وهب بأن الشعر «ينقسم أقساما» تجلية لمسألة كون الشعر لا يشكل في حد ذاته نوعا منسجما . وابن وهب لا يتحدث عن مفهوم الشعر مثلما يوهنا به قدامة الذى يتحدث عن مفهوم القصيد أو القريض بدل مفهوم الشعر الذى هو النمط الممثل للغة الشعرية بكافة أساليبها والمتحققة في مختلف نصوص الأشكال الشعرية . فاذا قلنا : القافية والوزن والترصيع والغلو، فهذه من سمات اللغة الشعرية . ولكن اذا قلنا : الغزابة والوحشية والأيطاء فهذا مما يناقش في القريض أكثر من غيره .

وابن وهب بعد هذا يفتح امكانية تقسيم الشعر تقسيما آخر غير التقسيم الشائع (الأغراض) والذى يظهر ان سيطرته استمرت الى الوقت الراهن حيث نجد بعض الدارسين يتحدثون عن «فنون الشعر» فيذكرون المديح والهجاء والغزل الخ . . . كما هو في كتاب «أسس النقد الأدبي عند العرب» للدكتور أحمد أحمد بدوى وفي كتاب «التكسب بالشعر» للدكتور أحمد درويش، وفي سلسلة فنون الأدب العربى التى أصدرتها دار المعارف بأقلام مجموعة من الدارسين فكان منها : الوصف، الغزل، المديح، الهجاء والفخر الخ . . .

ونأخذ تصنيف ابن وهب أساسا لتجلية بعض علاقات هذه الأشكال ببعضها.

1- القصيد :

القصيد في الاصطلاح جمع قصيدة وتجمع قصيدة أيضا على قصائد وتدل المفاهيم التي أعطيت لمصطلح «قصيد» على الاكتمال وكثرة كم الأبيات والوعي بعملية الكتابة الشعرية . ففي لسان العرب - مادة قصد - يقول ابن بزرج بأن قصد الشاعر وأقصد يعني أطال واستمر في كتابة القصائد، كما أن القصيد ما تم شطر أبياته أو شطرا بيته، وقد سمي كذلك «لكمال وصحة وزنه». وفي اللسان أيضا، سمي قصيدا لتعمد التنقيح والتجويد والتهديب فيه . ولأن كاتبه قصد الى ذلك قصدا بعد روية وفكر ولم يكتب استجابة تلقائية لما «خطر بباله وجرى على لسانه» .

وقد وقع في مصطلح «قصيد» انتقال من المعنى المادى الذى هو في اللغة المخ الغليظ السمين . مفردة قصيدة . الى القصيد بالمعنى الاصطلاحى . وقد ربطوا بين المرجعين (المخ - وما تدل عليه القصيدة) لكون المخ حسب قولهم يتقصد ويتكسر من فرط سمنه . وكأن الشعر عندهم له درجة من «السمنة» الشعرية اذا وصل اليها يتقطع ويتكسر الى أقسام كل واحدة تسمى قصيدة كأقسام المخ التي هي قصائده . وفي هذه كذلك دلالة على معنى الاكتمال . والعرب فيما يقوله «لسان العرب» تطلق اصطلاح «كلام سمين» على «الجيد» من الكلام .

ان القصيد اصطلاح عام يدل على طاقة ابداعية تتحقق في القصيدة التي هي بدورها اصطلاح يدل على كل نص حقق تلك الطاقة . ولكن أحيانا يطلق لفظ قصيد على قصيدة . فيقال لنص ما هذا قصيد، وابن جنى (ت 392 هـ) - كما يروى عنه ابن منظور - يحل هذه القضية . ذلك لأن اطلاق القصيد على القصيدة يعنى أنه «وضع على الواحد اسم جنس اتساعا» فابن جنى في هذه القولة يفرق بين الواحد (أبي النص) وبين الجنس، معتبرا النص تمثيلا نوعيا للجنس الذى هو العام والمطلق . وتسمية النص باسم النوع لا زالت جارية حتى الآن حيث نقول - مثلا - هذه الرواية ونشير الى «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ أو هذه المسرحية ونشير الى «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم وفي الحالتين نعت نصا باسم النوع الذى ينتمي اليه .

وإذا كان القصيد يتحدد بهذه الصفات، فهاهي الأشكال التي يتحدد في مقابلها؟ فهنا نجد أن أشهر تصنيف موروث عند العرب أدرجوا فيه القصيد، هو تصنيف: رجز / قصيد.

قال الأغلب العجلي :

أرجزا سألت أم قصيدا

فقد سألت هينا موجودا (24)

وقال أحمد بن عبد الله بن عمار : «قد وقفنا على ما أتاه الشعراء القدماء من الزلل والخطأ في قصيد أشعارهم وأراجيزها (25)» وفي البيان والتبيين والشعر والشعراء وطبقات فحول الشعراء أقوال كثيرة تذكر القصيد والرجز مع بعضهما.

وابن بزرج في «لسان العرب» يفرق بين القصيد والرمل والهزج والرجز بأن ينسب العملية الشعرية لأفعال مشتقة من هذه الأشكال. فيقال : أقصد الشاعر وأرمل وأهزج وأرجز، وكان الرمل والهزج والرجز ليست بحورا للقصيد، أو كان للقصيد بحرا أو بحورا أخرى ولكل واحد من هذه الأعاريض / الأشكال وجودا مستقلا.

والأخفش وابن جني يوضحان بعض التمايزات بين القصيد وغيره. فالأخفش يقول : «سمعت كثيرا من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز. أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام، وهو ما تغنى به الركبان. ولم نسمعهم يتغنون الا بهذه الأبنية. وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف. والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر، وغير الرجز فهو رمل. والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به» (26).

(24) طبقات فحول الشعراء 1 : 135.

(25) المرزباني : الموشح. تحقيق : على محمد على البجاوي دار نهضة مصر 1965 ص : 27.

(26) الأخفش (ت 215 هـ) : كتاب القوافي، تحقيق عزة حسن. مطبوعات مديرية احياء التراث دمشق

1970 ص : 68.

فالشعر في هذا التصنيف ينحصر في ثلاثة أشكال فقط تتميز عن بعضها من حيث البحر ومجال الاستعمال، وفي هذا التصنيف نرى الرجز قسماً مستقلاً، ثم نراه بحراً من بحور القصيد. فهل الرجز لا يستقل عن القصيد إلا إذا كان غير تام؟ وهل أعاريض البسيط والكامل والمديد والوافر غير التامة تكون أقساماً لوحدها غير داخلية في القصيد؟ أم أن اختيار الطويل وما كان تاماً من البحور المذكورة هو تأكيد لـ «سنة» القصيد؟

القصيد فيما يقوله الأخفش قسم شعري له بحوره. وهو يشارك القسمين الأخيرين في استعماله في الغناء وتخصيص هذا الغناء للركبان وحدهم. لأن الرجز يترنم به في العمل ومحدون به الأبل. والرجز بالإضافة إلى تمييزه بمجال استعمال، فله وزن من ثلاثة أجزاء أي أنه تام. وهذا يعني أن التام من الرجز له أيضاً وجود مستقل عن القصيد رغم أنه بحر منه.

والقسم الثالث من هذا التصنيف هو الرمل، وهو كل ما لم يكن رجزاً أو قصيداً. فما طبيعة الرمل حسب هذا الفهم؟ هل هو باقي البحور الشعرية غير المذكورة في القصيد والرجز؟ هل هو السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجث والمقارب والمتدارك والهزج؟

لربما يؤكد هذا الخلط بين البحور الشعرية والأشكال ما سبقت الإشارة إليه من أن بعض الأشكال ربما تكون ألحقت لاحقاً بالبحور بعد أن جردت أوزانها من بعض خصوصيات اللغة والقافية. فالرمل كما نرى في هذا التصنيف قسم مستقل. لكن شواهد التي وصلتنا لا تهيئه ليكون نوعاً شعرياً مستقلاً مثل الرجز. بحيث إن هذا الأخير له ما يبرر تمييزه عن أعاريض القصيد وأن يكون عنصراً مختلفاً عنه ضمن أي تصنيف أنواع الشعر العربي القديم.

وابن جنى يعرض للقصيد ضمن نفس هذا التصنيف الثلاثي، حيث يقارن بين القصيد والرمل والرجز ويناقش رأى من يجعل القصيد من القصد إلى الشعر والسلامة من اختلال العروض، فيقر بأنه سمي كذلك «لأنه قصد واعتمد» فكمّل وتم. على أن هذا لا يمنع عنده أن يكون ما ليس كذلك «نحو الرمل والرجز» شعراً مراداً مقصوداً. وذلك أن ما تم من الشعر وتوفر أثر عندهم وأشدّ تقدماً في أنفسهم

بما قصر واختل، فسموا ما طال ووفر قصيدا. أي مرادا مقصودا، وان كان الرمل والرجز أيضا مرادين مقصودين والجمع قصائد. وربما قالوا قصيدة» (27)

ولربما تكون هذه الاختلافات هي التي جعلت ابن وهب لا يضع القصيد في مقابل البحور ولكن في مقابل الأشكال ذات الخصائص المائزة في تنظيم القوافي.

ولما كانت العادة جارية في النقد العربي على اطلاق مصطلح «قصيدة» على أي نص شعري كيفما كانت عروضه من البحور الستة عشر بما فيها بحرى الرجز والرمل فإنه يمكن استنتاج مفهومين لمصطلح قصيد : الأول دلالته على أي نص شعري بالمعنى المذكور. والثاني دلالته على نصوص معينة لها قافية واحدة وروى واحد وبحور معروفة وغير جارية على عروض الرجز اذا انفرد بازدواج القوافي، هذا مع أنه قد يطلق على الأرجوزة قصيدة دون أن يطلق على القصيدة أرجوزة.

أما الرمل فوضعه غامض اذا اعتبرنا أن له مرحلة سبقت تحويله ونقله الى بحر من بحور القصيد. أما اذا نظرنا اليه من زاوية كونه بحرا، فسيكون مندرجا ضمن باقي الأوزان دون أن ينفرد بخصائص مهيمنة تجعله متميزا عنها باستقلال الشكل. والقصيد بالمفهوم الثاني يشارك مصطلحا آخر هو «القريض» نفس المفهوم كما سيتبين.

2 - الرجز :

يعد الرجز من أقدم الأشكال الشعرية العربية ان يلزم يكن أقدمها. لقد عايش القصيد وربما كان أصلا له. لكن القصيد تطور بسرعة ليكتسب لغة ثقافية تخلصت في أغلب الأحيان من الخصائص اللهجية المحلية والبدوية الموروثة عن قبائل شبه الجزيرة العربية فساير بذلك التحولات اللغوية في المراكز الحضرية الجديدة.

(27) لسان العرب . مادة قصد .

فما ظل الرجز مقيدا الى تلك اللهجات . وهذا ما جعل النحاة في الغالب لا يناقشون شعرية الرجز في مجال الاستشهاد، فجعلوه الى جانب القصيد في الاحتجاج . وحتى لما خضع الرجز لتحولات شكلية وموضوعية عميقة بحيث وظف في مختلف موضوعات القصيد وأخذ شكله من حيث الطول وترتيب بناء الأغراض، ظلت صفاته القديمة مستمرة، مما لم يوسع من دوائر تقبله وانتشاره .

يقول ابراهيم أنيس في هذا الموضوع : «ويحتمل أن الأراجيز كانت في الجاهلية تشتمل على صفات اللهجات العربية من كشكشة وعننة وعججعة، كان فيها كل الصفات الصوتية التي فرقت بين لهجات العرب . كانت تمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعا، يستمتع بها المرء في قبيلته ولا يكاد يستسيغ غيرها من أراجيز في القبائل الأخرى . فالأراجيز في العصر الجاهلي كانت تمثل الآداب الشعبية المحلية أبدع تمثيل، وتصور حياة القبيلة وأصحاب اللهجة الواحدة خير تصوير، ولو قد رويت لنا تلك الأراجيز الجاهلية، لحدثنا عن كثير من حياة القبائل الاجتماعية ولوضحت لنا تلك الروايات المبثورة المتناثرة عن اللهجات القديمة» (28) .

على أن ما يذهب اليه د . ابراهيم أنيس من ان الرجز كان يمثل الأدب الشعبي الجاهلي لا يجد ما يستند . لأن ذلك يقتضى وجود أدب غير شعبي أي رسمي ، مع العلم أننا ما دمنا نتحدث عن أدب القبيلة، فهذا الأدب ينصهر فيه الأدب بكل مستوياته، لنوعية الوحدة الاجتماعية التي تكون نظام القبيلة . ولذلك كان أدب القبيلة الشعبي هو أدبها الرسمي . وبخاصة في المرحلة الأولى قبل أن تتكون اللغة الأدبية التي انصهرت فيها كثير من خصائص آداب ولهجات مختلف القبائل ، والتي كتب بها الشعر الجاهلي وجاء بها القرآن .

ولابراهيم أنيس رأى في الرجز لا نرى فيه سوى مسابرة للرأي القديم من الرجز . فابراهيم أنيس وإن وضع حالة تطور الرجز في العصر الأموي الا أنه يبقى في رأيه أقل قيمة من القصيد : «على أن رجاز العصر الأموي قد حاولوا أن ينهضوا بقدر الرجز أو أدب الرجز وأن يجعلوا منه منافسا للشعر، وأن ينصبوا أنفسهم

منافسين للشعراء، فنظموا منه القصائد الطوال وشحنوها بالغريب من الألفاظ التي لا عهد للغة النموذجية الأدبية بها، طورا يجيئون بألفاظ مجهولة وحشية لا تستعملها الا قبيلة خاصة، ولا تكاد تعرف معناها باقي القبائل، وأخرى يخترعون الألفاظ ويرتجلون الكلمات ارضاء لأولئك الرواة المتعطشين لكل جديد من القول الذين كانوا يلتقطون الألفاظ الجديدة من أفواههم كأنها من الماس أو الجواهر. ولكن أراجيز العصر الأموي على كثرتها وطولها لم تستطع أن تغري الشعراء الذين جاءوا بعد هذا في عصور العباسيين وغيرهم بقول الرجز والاكثار منه» (29).

ويمكن القول بأن دفع الرجز يرجع الى رأي القدماء الذي كان فيه تحامل واضح عند كثير منهم. والى قلة الكم الرجزى المروى، والقلة لا تدل بالضرورة على سقوط القيمة.

ولما كان الرجز جاء في أغلب التصنيفات مع القصيد. وكانوا جعلوا القصيد متصفا بالكمال وكل قيمة الابداع، فقد وصفوا الرجز بما يكاد يناقض ذلك. وتلمسوا له الاصل المادى للمصطلح وربطوه به ليثبتوا نقصه وانحطاط قيمته.

وهكذا يتحدد المدلول اللغوي للرجز في «لسان العرب» - مادة رجز - كما يلي :
الرجز : داء يصيب الابل في أعجازها، والرجز أن تضطرب رجل البعير أو فخذه اذا أراد القيام أو ثار، ساعة ثم تنبسط، والرجز ارتعاد يصيب البعير والناقة في افخاذها ومؤخرهما عند القيام، وقد رجز رجزا وهو أرجز والأنثى رجزاء، وقيل ناقة رجزاء ضعيفة العجز (30).

ورأى النقاد في هذا السياق، أن في الرجز اضطرابا وأن في تفعيلته (مستفعلن ست مرآت) ما يشبه الرعشة لأنها متكونة من متحرك فساكن ثم متحرك فساكن. وتبها لهم أن هذا الارتعاش و«الاضطراب» شبيه بما يحدث لقوائم الناقة والبعير عند النهوض.

(29) موسيقى الشعر ص : 130 .

(30) اللسان - رجز.

يقول أبو اسحاق في الربط بين الرجز / الشعر والرجز / الداء موضحا الشبه بين الرجزين : «انما سمي الرجز رجزا لأنه تتوالى في أوله حركة وسكون ثم حركة وسكون الى أن تنتهى أجزاؤه . يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن ، وقيل سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها ، وقيل لأنه صدور بلا أعجاز (31) .

ويقول الخطيب التبريزي مؤكدا نفس المعنى : «سمى رجزا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير اذا شدت احدى يديه فبقى على ثلاث قوائم . وأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء، اذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء . فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزا تشبيها بذلك» (32)

فاذا كان «الاضطراب» راجعا لتوالى الحركات والسكونات، فلم لا توصف بحور أخرى بنفس الوصف مادامت تحقق نفس التوالى وربما بدرجة أكثر.

السريع ← مستفعلن مستفعلن مفعولات . ومثلها .
المنسرح ← مستفعلن مفعولات مستفعلن . ومثلها .
المقتضب ← مفعولات مستفعلن . ومثلها .

واذا كان لتقارب الأجزاء، فهناك بحور أخرى يتحقق فيها التقارب .

المتقارب ← فعولن، ثمانى مرات
المتدارك ← فاعلن ثمانى مرات
الكامل ← مفاعلتن، ست مرات .

أما كونه صدورا بدون أعجاز فهذا لا يحصل ألا في حالة واحدة من حالات الرجز وهي التي يكون فيها مشطورا (مستفعلن ثلاث مرات) . مع أن الرجز يكون تاما ومنهوكا كذلك .

(31) اللسان - رجز .

(32) الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق : الحسانى حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة 1969 ص : 77 .

لقد اتخذت فئة من النقاد والعروضيين «الاضطراب» المزعوم حجة ليس فقط لوصف الرجز بالنقص، ولكن لتجريده من صفات الشعرية التي خصوا بها القصيد، فمنهم «من قال : ان الرجز ليس بعشر أصلا، لا سيما اذا كان مشطورا أو منهوكا»⁽³³⁾. بحجة أن «الاضطراب» في المشطور والمنهوك أوضح، ومن هؤلاء الأخفش فيما يرويه عنه ابن منظور، حيث لم يحتفل من الرجز بما جاء على جزأين أو ثلاثة.

ويظهر أن هناك أسبابا أخرى كانت وراء الخط من قيمة الرجز، وليس فقط هذه المقارنة الواهية بينه وبين داء الناقة أو البعير، أو عامل شطره وانهاكه. وأهم هذه الأسباب ثلاثة : لغوى اجتماعي، وأسلوبى، ودينى.

ففيما يتعلق باللغوى الاجتماعي، يقول الباقلانى : «أما الرجز فانه يعرض في كلام العوام كثيرا»⁽³⁴⁾ وقولته هذه تستخضر بعض أقوال النقاد في عامية اللغة ودفعهم لها، بل اشترطوا هذا الابعاد كشرط لفصاحة الأسلوب، ومن ذلك قوله الجاحظ المعروفة : «وكما لا ينبغى أن يكون اللفظ عاميا، وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغى أن يكون غريبا وحشيا»⁽³⁵⁾، وهكذا جعلت ألفاظ الرجز العامية النقاد يربطونه بالطبقات الاجتماعية الدنيا وانزاله بالتالي عن مرتبة القصيد.

والأسلوبى يرتبط بالخاصية الايقاعية للشعر. والرجز من هذه الناحية يأخذ صورتين، فهو بحر ضمن البحور الستة عشر ينطبق على قوافيه ما ينطبق على القافية من مفاهيم وشروط. فهو بحر من بحور الشعر معروف ونوع من أنواعه يكون كل مصراع منه منفردا»⁽³⁶⁾، ويقول عنه الشنترينى «وهو مبنى من (مستفعلن) ست مرات وله ثلاثة أعاريض وأربعة أضرب»⁽³⁷⁾.

(33) اعجاز القرآن ص : 54 .

(34) اعجاز القرآن ص : 55 .

(35) البيان والتبيين 1 : 144 .

(36) اللسان - رجز .

(37) المعيار في أوزان الأشعار : ص : 74 .

أما صورته الثانية فيحتفظ فيها بوزنه لكن ينفرد بنسق معين للقافية يأخذ عدة صور كمية، الصورة الأولى يسمى فيها «مزدوجا» وفيه تلحق عروض البيت بضربه في القافية بحيث تكون أبيات القصيدة على شكل المصراع مع ضرورة اختلاف القافية من بيت لبيت. ولسهولة المزدوج نظموا فيه القصص الطويلة والأمثال ومسائل العلوم. ونظم فيه أبان بن عبد الحميد اللاحقى كتاب كليله ودمته، كما نظم الحريري فيه ملحمة في قواعد الاعراب (38).

ومن صورته المرتبطة بالقافية شكل سموه «المخمس»، «وهو أن يأتي بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك الى أن يفرغ من القصيدة» (39).

هذا بالإضافة الى الصورة القديمة للرجز التي تنتهى فيها كل الأشطر بنفس الروى مهما طالت القصيدة.

ولقد وجد النقاد في كثافة القافية في الرجز ما يميزه عن القصيد الذى ليست له سوى قافية واحدة في آخر كل بيت، وحيث يكون تكرار نفس القافية عيبا والاكثار من التصريع عيبا كذلك. ولما كانت تقفية الرجز على شاكلة التصريع، وكان النقاد قرنوا بين التصريع والسجع، فقد نظروا الى ايقاع الرجز على أنه نوع من السجع، أو على شاكلته وفي «لسان العرب» على سبيل المثال عبارتان بهذا المعنى، في الأولى: «فزعم قوم أنه ليس بشعر، وأن مجازه مجاز السجع الا أنه في وزن الشعر». وفي الثانية: «تسمى قصائده أراجيز واحدها أرجوزة، وهي كهيئة السجع الا أنه في وزن الشعر».

والسجع لا يرقى عندهم لدرجة الشعر باعتبار القيمة المعطاة لهذا الأخير، وقد ذم السجع من جهة أخرى من طرف فئة من النقاد والفقهاء اتباعا لما ورد في ذمه على لسان الرسول، فهذه السمة الأسلوبية المميزة للرجز والمتمثلة في ايقاعية سجعه أبعديته عن نقاء نظام القافية كما ورد في القصيد، والعبارة الثانية الواردة في «لسان العرب» تقر للرجز بوزن شعري ولكنها تؤكد هيئته السجعية.

(38) موسيقى الشعر : ص : 301

(39) العمدة : 1 : 180

أما السبب الديني الذي جعلهم يخرجون الرجز من الشعر وينزلونه عن مرتبة القصيد فمرده الى مجيء وزن الرجز في القرآن في الآية : «ودانية عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا» باشباع حركة الميم ، وقد أدخل أبو نواس هذه الآية ضمن الشعر فقال :

ريحانهم قد عدموا التثقيلا
وذللّت قطوفها تذليلا (40)

وفتية في مجلس وجوههم
دانية عليهم ظلالها

وقد ورد الرجز على لسان الرسول كذلك ، فروى عنه : «أنه كان يوم حنين على بغلته البيضاء وهو يقول : (منهوك الرجز).

أنا ابن عبد المطلب

أنا النبي لا كذب

وروى أنه صلى الله عليه وسلم أصاب أصبعه الشريفة حجر فدميت فقال (مشطور الرجز) :

هل أنت الا اصبع دميت
وفي سبيل الله ما لقيت» (41)

والخليل وهو مقعد العروض له موقف صريح من الرجز يرفض فيه المنهوك والمشطور منه ، ففيما يرويه عنه ابن منظور : «زعم الخليل أن الرجز ليس بشعر وانما هو أنصاف أبيات وأثلاث . . . قال الخليل : لو كان نصف البيت شعرا ما جرى على لسان النبي». وفي «اللسان» كذلك : «قال الحرابي : ولم يبلغني على لسان النبي صلى الله عليه وسلم من ضروب الرجز الا ضربان : المنهوك والمشطور وهما الخليل شعرا» (42) .

(40) اعجاز القرآن ص : 52 .

(41) نضرة الأعرىض ص : 380 .

(42) اللسان - رجز.

لقد كان اذن لورود نصوص دينية على وزن الرجز أثر سلبي على قيمة الرجز، حيث نفى لهذا السبب وبخاصة المنهوك والمشطور منه .

هل يعنى تصافر هذه الأسباب نفى الشعرية عن الرجز بشكل تام ؟ . يوجد اتجاه آخر يحتفظ للرجز بقيمته، ويروى عن الخليل نفسه أن الرجز عنده «شعر صحيح . ولو جاء منه شيء على جزء واحد لا تحمل الرجز ذلك لحسن بنائه» (43) . وفي العمدة : «الرجاز شعراء عند العرب وفي متعارف اللسان» (44) . والأصمعي يصف رجز الأغلب العجلى بأنه شعر حين يقول : «قد أعياني شعره» (45) .

وأبو العلاء المعري، وقد كان واسع العلم بالشعر والشعراء، ينقل شجرة فورفوريسوس المنطقية ليطبقها على اللغة واضعا للرجز مكانا ضمن الشعر كالتالي :

المشور (الكلام)



المنظوم (الشعر)



الرجز

فيقول في «رسالة الصاهل والشاحج» : قد تقدم أن الشعر نوع من جنس وذلك الجنس هو الكلام، وإذا صح ذلك قلنا ان الشعر جنس والرجز نوع تحته، وانما ذكرت ذلك خشية أن تذهب الى أن الرجز ليس بشعر كما قال ذلك بعض الناس» (46) .

(43) اللسان - رجز.

(44) العمدة : 1 : 185 .

(45) الأصمعي : كتاب فحولة الشعراء . تحقيق : ش . توري . دار الكتاب الجديد - بيروت ط . 2 : 1980 ص : 13 .

(46) أبو العلاء المعري : رسالة الصاهل والشاحج . تحقيق . د . عائشة عبد الرحمن بنت الشاطي . دار المعارف - القاهرة . ط 2 : 1984 ص : 181 .

وهذا النص لا يؤكد فقط القيمة الشعرية للرجز، وإنما يقدم كذلك وعياً دقيقاً بالتصنيف الهرمي وتوظيف اصطلاحات أنواعية : جنس، نوع، منشور، منظوم، شعر، رجز، مرجعا كل هذه التفرعات الى الأصل الأعلى الذي هو «الكلام» أو «المنثور» وبمعنى أدق، اللغة على اعتبار أن الأنواع إنما تتصرف فيها.

والمعنى حين يضع اللغة أصلاً للشعر وبالتالي للرجز، يعتبرها القاعدة والمقياس، وكذلك المنبع الذي يعطى أشكالاً كثيرة، كما أن في تفريع الرجز من الشعر، جعل الشعر كاللغة قاعدة عامة وطاقاة من التمكّنات التي يمكن أن تنجز في أي شكل أو تبدع منها أشكال جديدة.

وقد يلاحظ على آرائهم السابقة في الرجز أنها تركز على جوانب العروض والقوافي ولعل كثرة هذه الآراء في النقد العربي هي التي جعلت دارساً معاصراً لا يرى للعرب آراء أخرى في الرجز سوى كلامهم عن أوزانه وقوافيه : «كانوا يعنون بالشكل اللفظي للرجز من حيث الشطر والوزن والقافية دون التصدي لا لنهج التأليف ولا للصورة الفنية علماً بأن نهج تأليف بعض الأراجيز الإسلامية، كأراجيز الشماخ بن ضرار المازني (ت 22 هـ) المعاصر للأغلب العجلى يشبه ماعد منهجا تقليدياً للقصيد العربية من ذكر للنسيب، ووصف الرحلة، بل ان الأراجيز في العصور اللاحقة ولا سيما العصور الغباسية، أصبحت كالقصيد في نهجها، وأوضح شاهد على ذلك، أرجوزة بشار التي يهجو فيها عقبة بن ربيعة. فهو يقف فيها على الطلل ثم يتذكر دعدا وأتراها ووجه لها ثم يمضى الى الهجو. وإذا اكتفى النقاد، بالجانب العروضي من الرجز فلأن النظرة السائدة عند القدماء هي (الجعفرية القدامية) التي تهتم للعروض أكثر من الاهتمام للصورة الشعرية» (47).

وهذا الرأي بالغ الغرابة فعلاً. فقدماء بن جعفر أو النظرة (الجعفرية القدامية) كما سبأها، لم تقتصر على العروض، بل درست المعجم والأصوات والمعاني (الأغراض) وتوقفت عند المفهوم (مفهوم الشعر).

(47) د. مصطفى الجوزو : الرجز والشعر مجلة الفكر العربي . طرابلس ليبيا، عدد 25 سنة 1982

أما عن اغفال النقاد لمسألة تأليف الرجز، فهذا أمر تفنده النصوص الكثيرة المروية لنا. وفي مقدمتها كلامهم عن أول من قصد الرجز، ففي ذلك أول حديث عن مسألة «التأليف»، لأن تقصيد الرجز إنما كان يعنى جعله على بناء القصيد من حيث تركيب الأغراض مع بعضها. وهذا أبو عبيدة - فيما يروى عنه ابن رشيقي - يقارن بين الرجز والقصيد من حيث تأليف الأغراض، فيرجع للعجاج فضل نقله من مرحلة ارتجال الأبيات المعدادات في مواقف المحاربة والمشاتمة والمفاخرة الى مرحلة التقصيد والتطوير : «كان العجاج أول من أطاله وقصره، ونسب فيه، وذكر الديار، واستوقف الركاب عليها، ووصف ما فيها، وبكى على الشباب، ووصف الراحلة كما فعلت الشعراء بالقصيد، فكان في الرجاز كامرئ القيس في الشعراء (48)

ويقول المعري على لسان «الشاحج» : «وجدنا المتحققين بهذا الشأن في قديم الزمان والحديث، أخرجوا الرجز عما ذكرت من الحداء ومراس الأعمال الى أصناف المدح وطبقات النسب، وصرفه مختارين في أنحاء كثيرة، وافتنوا في ذلك مثلما افتنوا في القصيد» (49)

ففي هذين النصين وغيرهما مما يروى عن تقصيد الرجز وتوظيفه في كل الأغراض ما يؤكد تناول النقاد للرجز من جوانب أخرى غير العروض والقوافي ونزوعهم الى توضيح تقاطع الجوانب الشكلية بالموضوعية لتحديد طبيعة الرجز وأكثر ما يظهر هذا التقاطع في مرحلة الرجز قبل التقصيد حيث خصوه - دون القصيد - بموضوعات بعينها، وهي كما ذكر أبو عبيدة - التعبير عن مواقف المحاربة والمشاتمة والمفاخرة، كما خصوه بالترنم في الأعمال والسوق والحداء به .

والشعبوية - كما يذكر عنهم الجاحظ - أخذوا عن الأنواع العربية صياغتها لموضوعات بعينها، ومن ذلك : «الأرجاز عند المتع وعند مجاثاة الخصم وساعة المشاورة» (50) . وفي رسالة الصاهل والشاحج يستهزئ الصاهل بموضوعات

(48) العمدة : 1 : 90 .

(49) رسالة الصاهل والشاحج ص : 203 .

(50) البيان والتبين : 3 : 6 .

الرجز فيقول : «الرجز انها تقوله العرب في حداء الابل ومراس الأعمال من حرب أو جذب غرب أو سرى ليل ، أو ركوبها هاجرة ، انها يحضرونه نفوسهم عند الوتية ليكون مسكة للمنة وذريعة الى النشاط»⁽⁵¹⁾ ولذلك رد عليه الشاحج مبينا أن الرجز لا يوظف فقط في تلك الموضوعات وانما في موضوعات وأغراض القصيد كذلك ، ويوجد نص يفرق بين القصيد والرجز في مطاوعة أغراض دون أخرى : « وكان ذو الرمة مستعليا هشاما (أحد الرجاز) حتى لقي جرير هشاما فقال : غلبك : غلبك العبد، يعنى ذا الرمة قال : فما أصنع يا أبا حذرة وأنا راجز وهو يقصد، والرجز لا يقوم للقصيد في الهجاء»⁽⁵²⁾ ففرق بينهما من حيث مطاوعة القصيد للهجاء وقصور الرجز عنه .

يمكن أن نستنتج من دراسة الرجز أنه كون عندهم أبرز شكل شعري قورن بالقصيد . وأن النقاد العرب في تناولهم له وضعوا له مفهومين اعتبروه في المفهوم الأول بحرا من البحور المعروفة لا يختلف عنها كثيرا ويلحقه ما يلحقها من زحافات وعلل ، واعتبروه في المفهوم الثاني نوعا شعريا متميزا عن القصيد . وحددوا هذا التميز في نظام القوافي (المصرع ، الخمس ، المزدوج) وفي البحر (مستفعلن ست مرات) مجزوءا ومنهوكا ومشطورا وفي كم الأبيات (الرجز القديم لا يتجاوز أبياتا معدودات) وفي الخاصية اللهجية (عامية اللغة)، وخاصية معجمية (غرابة اللغة)، وخاصية موضوعية (موضوعات بعينها في الرجز القديم)، ويمكن أن نضيف الى ذلك اعتبارهم الرجز أصلا للقصيد والشعر وربطه بتحقيق أثر محسوس (التنشيط، الحداء) والنص على انتهاكه قداسة الدينى ، فتقاطع هذه العناصر كلها يعطى شكلا له من الخصوصيات ما يجعله يثير فعلا قضايا يصعب الاتفاق عليها .

3 - المسمط والمزدوج :

المسمط شكل شعري آخر يوظف بحور القصيد متميزا عنه، بتوظيف كم القافية ومناسبتها لعدد معين من الأبيات، يعرفه ابن وهب كالتالي : «هو أن يأتي

(51) رسالة الصاهل والشاحج ص : 200 .

(52) طبقات فحول الشعراء 2 : 557 .

الشاعر بخمسة أبيات على قافية، ثم يأتي بيت على خلاف تلك القافية. ثم يأتي بخمسة أبيات على قافية أخرى، ثم يعود فيأتي على قافية البيت الأول، وكذلك إلى آخر الشعر» (53).

والذي في شواهد المسمط ليس توالى أبيات، إنما هي أشطر أو أقسمة مقفاة. ويمكن اعتبارها أبياتا مشطورة. وقد تجمع الأَشطر في شكل أبيات فلا تكون حينئذ خمسة وإنما أربعة في الغالب، وعددها غير متفق عليه، فقد تكون هذه الأقسمة ثلاثة أو أربعة أو خمسة، ففي «لسان العرب» و«المسمط من الشعر أبيات مشطورة يجمعها قافية واحدة، وقيل المسمط من الشعر ما قفى أرباع بيوته ومسط في قافية مخالفة، يقال قصيدة مسمطة ومسطية... وقال الليث: الشعر المسمط الذي يكون في صدر البيت أبياتا مشطورة أو منهوكة أو مقفاة، ويجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضى» (54).

ففي هذا الشكل الشعري تبرز القافية الثانية كأهم سمة مائزة، فهي من جهة «مخالفة» لقوافي الأقسمة الأخرى كما أنها ثابتة والأخرى متغيرة من مجموعة إلى أخرى، حتى أن النقاد سموها «عمود القصيدة» (55).

وإذا عدنا إلى اشتقاق مصطلح «سمط» وربطناه بأصله المادى فس نجد النقاد يرووا نقل الكلمة للدلالة على هذا الشكل بناء على دور القافية بالتحديد: «وقال أبو القاسم الزجاجي: إنما سمي بهذا الاسم تشبيهاً بسمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه. وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبا بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة، صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة» (56).

أما القسم الأخير من تصنيف ابن وهب، فهو المزدوج. وقد أشرنا إليه ضمن الحديث عن الرجز، لأن المزدوج هو أحد صوره وشكلا من أشكال تنظيم قوافيه.

(53) البرهان في وجوه البيان ص: 117.

(54) اللسان - سمط

(55) العمدة 1: 180.

(56) المصدر السابق 1: 180.

ان تصنيف ابن وهب منهجي لأنه يضع أنواع الشعر في مكانها حين يقر بكونها أقساما له . ولأنه يجعل الشعرى في مكانه كمقابل للنثرى ويجعل الطرفين فرعين لنوع أعلى هو «العبارة» أو اللغة . وهو تقسيم شائع على العموم ولكن منهجية ابن وهب هي ضبط التفرعات وعدم النزوع الى الحصر . بالاضافة الى انتقاء عناصر محددة لتحديد ما يميز هذه الأشكال عن بعضها ، منها القافية التي تهيمن بشكل خاص في المسط والمزدوج وضمينيا في الرجز بشكل عام ، أما القصيد فهو القاعدة .

وابن وهب يضيف بعض السمات الى تلك الأنواع كوصفه لقصيد بأنه «أحسنها وأشبهها بمذاهب الشعراء» والرجز بكونه أكثرها مناسبة للقاء لأنه «أخفها»، وفي اللسان : «انما سمي راجزا لأن الرجز أخف على لسان المنشد واللسان به أسرع من القصيد». ومن هذه السمات تخصيص الرجز ببعض الموضوعات «كان الأصل في الأراجيز أن يجربها الساقى على دلوه اذا أمدها» (57) .

وإذا كان تصنيف ابن وهب يضعنا أمام نماذج لأنواع شعرية استحدثت في مراحل أولى من تطور الشعر العربي في الفترة الأموية وبداية العباسية فان التصنيف التالي ينقلنا الى أنواع قد تعود بعضها تاريخيا لنفس المرحلة لكن أكثرها استحدثت متأخرا وظهر أكثر تميزا .

ت - تصنيف صفى الدين الحلي

يضم هذا التصنيف مجموعة أخرى من أنواع الشعر، حرص النقاد المتأخرون على أن لا يتناولوها الا في علاقاتها مع بعضها . وهو التصنيف الذى يورده صفى الدين الحلي مغطيا به غالبية هذه الأنواع .

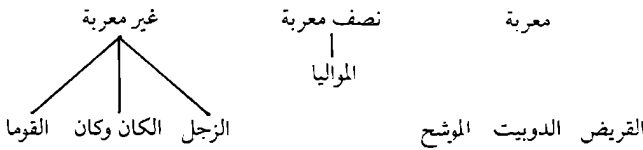
يقول الحلي : «ومجموع فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد . وإنما الاختلاف بين المغاربة والمشاركة في فنين منها وسيأتى ذكرها . والسبعة المذكورة هي عند أهل الغرب ومصر والشام هذه :

الشعر القريض والموشح والزجل والمواليا والكان وكان والحماق . وأهل العراق وديار بكر ومن يليهم يشبتون الخمسة منها ويبدلون الزجل والحماق بالحجازى والقوما . وهما فنان اخترعهما البغاددة للغناء بهما في سحور شهر رمضان خاصة في عصر الخلفاء الراشدين من بنى العباس» (58) .

يطالعنا هذا التصنيف بنزعة حصرية احصائية واضحة . فهو يجعل «مجموع» الأنواع - ويسميتها فنونا - في تبنى النقاد أو «سائر المحققين» سبعة فقط ، والنتيجة السلبية لهذا النوع من التصنيف تتمثل دائما في ضيق الأفق وبخاصة اذا لم ينطلق من احصاء وتشريح مجموع النصوص المبدعة ، وهذا غير ممكن . وتظهر سلبية هذه النتيجة في تعمد الحلّي اخراج نوعي القوما والحجازى من تصنيفه السباعى بدعوى انها غير متفق على ادخالها «عند سائر المحققين» ، ولربما نلتمس العذر للحلّي في أنه جعل أنواعه السبعة خاصة بأقطار بعينها ، وفي هذه الحالة نكون أما تصنيفين لا تصنيف واحد . التصنيف السباعى الأول وتصنيف سباعى ثان مثبت عند «سائر محققى» العراق وديار بكر .

والحلّي ينتقل بعد هذا الى تصنيف آخر داخل لأنواع نفس التصنيف المذكور . حيث يوزعها على ثلاث خانات حسب درجتها من الاعراب . فيضع في الخانات الأولى القريض والدوبيت والموشح لاعرابهم - وفي الخانات الثانية المواليا لاعرابه غير الكامل ، ويضع في الثالثة ثلاثة هي الزجل والكان وكان والقوما لعاميتها ، وملخص تصنيفه في الرسم التالي :

الأنواع



(58) صفى الدين الحلّي : العاضل الخانى والمرخص الغدلى ، تحقيق د . حسين نصار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1981 ص : 2 وانظر نفس النص في : المستطرف لابن سبيهي . مراجعة الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل . مكتبة ومطبعة الشهيد الحسيني - القاهرة 1385 هـ - 2 : 207 .

ولقد كان لظهور هذه الأنواع علاقة واضحة بنمو العاميات المحلية وتراجع الفصحى لأسباب كان منها التطور اللغوي للفصحى في علاقتها بهذه العاميات، وللنمو الثقافي لهذه العاميات بعد تكون الدول في مختلف الأقطار وانتشار النشاط الثقافي، ولضعف سيطرة العنصر العربي في بعض هذه الدول، وللبعد الزمني عن التراث القديم الفصحى.

لقد حطم ظهور هذه الأنواع العامية قداسة الفصحى وما قيل عن «شجاعتها» وألوهيتها. مما جعل الطبقات الحاكمة والراقية اجتماعيا والتي كانت فيما سبق الحامية الأولى للفصحى توظف هذه العاميات ولو تسترا تحت غطاء أدب الدعابة والفكاهة والتسلية.

وقد كان وراء ظهور هذه الأشكال والتحويلات اللغوية أسباب اجتماعية وسياسية خضعت لها البنى الاجتماعية للأقطار المنتجة لتلك الأنواع، حيث ظهرت طبقات جديدة واختفت أخرى قديمة مما غير في السلم الثقافي. وهذه الأحكام لا نستطيع في الحقيقة البرهنة عليها الا بتوفر دراسات متخصصة تعيد قراءة تاريخنا القديم بمناهج اجتماعية علمية.

الخانة الأولى : القريض، الدوبيت، الموشح :

يتجاوز الحلى فيما تلى تصنيفه نوعى القريض والدوبيت بحجة أنه خصهما بما أبدعه من شعر في ديوانه. كما يعقد مصالحة مع التصنيف العراقي فيتخلى في تحليله عن الحماق واضعا مكانه القوما، لكن مصادر أخرى تسعفنا في تحديد شكل القريض والدوبيت.

أما «القريض» فمصطلح يرتبط ضمينا بمصطلح «شعر» فيقال : الشعر القريض، أو يقال : القريض مجردا ليعنى الشعر أيضا. قال أبو العلاء : «القريض : الشعر»⁽⁵⁹⁾. فكأن ما ليس قريضا ليس شعرا. ويفسر هذا هيمنة

(59) أبو العلاء المعرى : رسالة الأغريض وتفسيرها تحقيق : د. السعيد السيد عبادة. مطبعة التقدم - القاهرة 1978 ص : 28.

شكل القريض على الشعر حتى أصبح مفهوم الشعر يرادف مفهوم القريض . فهل يعنى هذا أن القريض تخلى عن خصائصه الشكلية لينتقل الى مرحلة المفهوم المجرد ؟ لقد ظل النقاد يحتفظون بخصوصيات هذا الشكل وان كانوا يرون في أحيان كثيرة ، أن خصائصه هي الممثل النموذجي لـ «الشعر» .

القريض شكل لغوى في المقام الأول لأنه اقتطع من اللغة ، لكونهم «سموا الشعر قريضا ، فلأن اشتقاقه من القرض ، وهو القطع ، لأنه يقرض من الكلام قرضا أي يقطع منه قطعا كما يقرض الشيء بالمقراض»⁽⁶⁰⁾ . ان المظفر العلوى (ت 656 هـ) في تفسيره لهذا يخلط بين الشعر كمفهوم والقريض كشكل . وابن الأثير الحلبي (ت 737 هـ) وان كان يحتفظ بنفس الخلط دون أن ينص بدوره على طبيعة العلاقة الفرعية بين القريض كنوع والشعر كنمط ، الا أنه يتجاوز المظفر العلوى حين ينص على أن الاقتطاع الذى يتم من الحقل اللغوى له «وجه مخصوص» : «أما كون الشعر سمي قريضا ، فقد قيل : انه من الشيء أي قطعه ، كأنه قطع جنسا من الكلام على وجه مخصوص . وقيل لأنه يقطع عند أوزانه ، وقيل لأنه قطعه عن الرجز»⁽⁶¹⁾ .

وبهنا في هذا القول : «الوجه المخصوص» الذى يأخذه القريض بعد اقتطاعه ، ولكن يهنا أيضا اشارة مهمة الى أن هذا الوجه المخصوص لا يتحدد الا في مقابل نوع آخر هو الرجز . وكأن القريض ليست له صفات مطلقة . وفي هذا اقرار بعدم تمثيله وحده للشعر ، ولكن في ذلك أيضا تأكيداً على أنه الأكثر تعبيرا عن الشعرية المثالية . لأن الابتعاد عن الرجز عندهم يعنى الترفع عن الناقص السوقي الى الكامل المثالى الرفيع .

والتشديد على المقارنة بين القريض والرجز أقدم من ابن الأثير الحلبي «قال النحاس : القريض عند أهل اللغة العربية الذى ليس برجز . يكون مشتقا من «قرض الشيء» أي : قطعه ، كأنه قطع جنسا ، وقال أبو اسحاق : وهو مشتق من

(60) نضرة الاغريض ص : 8 .

(61) ابن الأثير الحلبي : جوهر الكنز . تحقيق د . محمد زغلول سلام منشأة المعارف بالأسكندرية 1983 ص : 440 .

القرض، أي القطع، والتفرقة بين الأشياء، كأنه ترك الرجز وقطعه من شعره» (62)

وفي هذه المقارنة ما يكشف عن نزوعهم لدراسة الأنواع في علاقتها ببعضها وهو ما رأيناه في التصنيف السابق، وكذا فيما يتبناه صفى الدين الحلى في تفسير شكليات الأنواع العامية والموشح.

لكن أين تظهر قسما «الوجه المخصوص» الذى ينفرد به القريض؟ لا تتضح هذه الخصوصية الا من مجموع آراء النقاد في «الشعر» بعامه. والتي يتقاطع فيها ثلاثة محاور: الأغراض والأوزان والقوافى ولا يقبل القريض انقساما الا من جهة الأغراض والأوزان، أما القوافى وبناء الشكل الذى يأخذه تألف الأغراض والأوزان والقوافى فثابت. ولذلك فالابشيهي (ت 850 هـ) حين يتحدث عن القريض ضمن «الفنون السبعة» المذكورة عند الحلى، لا يجد له تقسيما سوى تقسيم الأغراض، فعرض لنصوص تمثلها، مطلقا عليها اصطلاح «فنون» على رأي من سماها كذلك «وقد مضى القول من الفنون السبعة على فن الشعر القريض وما فيه من الفنون المتقدم ذكرها» (63) ثم انتقل الى باقى الأنواع: المواليا، الدوبيت... الخ مطلقا عليها: أيضا اصطلاح «فن» حيث يصبح لهذا الاصطلاح عنده دلالة على التقسيم الى الشكل والى الأغراض.

وعلاقة القريض بالأغراض مركبة. فهي تتجاوز مادة المواضيع الى الحقول الدلالية وما يصحبها من خصائص معجمية وصوتية. وتوظيف الأغراض يتحقق على العموم في صورتين: يوظف القريض في الأول غرضا بعينه يكون هو المهيمن، فيقال هذا نص هجائى أو رثائى أو مادح. ويوظف في الثانية عدة أغراض ينتقل فيها من الواحد الى الآخر. حيث يبدأ بالغزل وصولا الى المدح أو الهجاء، وقد وصف ابن قتيبة طريقة انتظام الأغراض في القصيدة المادحة وتوالى مختلف المعانى الموظفة في كل غرض ورأى أن ذلك هو السبيل الى تحقيق الغاية من القصيدة المادحة أي نيل العطاء (64).

(62) العمدة 1 : 184 .

(63) المستطرف 2 : 206 .

(64) ابن قتيبة : الشعر والشعراء . تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر دار المعارف - القاهرة 1982 - 1 : 74 .

أما أوزان القريض فقد حصروها في ستة عشر بحرا هي الشائعة أو المستعملة دون المهملية . وحددوا تفاعيل هذه البحور وما يقع في كل بحر من تغييرات بالزيادة أو النقصان . كما جعلوا القافية في القريض واحدة بحيث لا يجوز تعدد القوافي والا خرج النص عن نوع القريض . ووضعوا في ذلك مصنفات كثيرة . وكلها لا تعرض لأوزان القريض الا من حيث تصرفه في التفاعيل العشر، لتصل الى البحور المعروفة أو تقف عند بعض المهمل، يقول الخطيب التبريزي : «والشعر كله أربعة وثلاثون عروضا وثلاثة وستون ضربا، وخمسة عشر بحرا، تجمعها خمس دوائر، فالطويل والمديد والبسيط دائرة، والوافر والكامل دائرة، والهزج والرجز والرمل دائرة، والسريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث دائرة، والمتقارب وحده دائرة على قول الخليل» (65) .

أما بناء الشكل وهو الذي تتقدم من خلاله الأغراض والأوزان والقوافي وباقي المكونات اللغوية الشعرية فهو الذي يقوم على توالي الأبيات بطريقتين، في الأولى ترتبط الأبيات ببعضها دلاليا ونحويا، وفي الثانية تستقل عن بعضها «ومن الناس من يستحسن الشعر مبينا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده» (66) .

وابن خلدون (ت 808 هـ) يتحدث عن «الشعر» فيحدد تركيب مكوناته العامة من أغراض وأوزان وقواف وبناء فيجمل الكلام فيه كما يلي : «الآن نتكلم عن الشعر الذي للعرب، فان أمكن أن تجد فيه الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم، والا فللكل لسان أحكام في البلاغة تخصه، وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، اذ هو كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن متجددة الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية . ويسمى جملة الكلام الى آخره قصيدة وكلمة . وينفرد كل بيت منه بافادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما

(65) كتاب الكافي في العروض والقوافي ص : 21 .

(66) العمدة 1 : 262 .

قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشييب أو رثاء، فيحرص بالشاعر على اعطاء ذلك في البيت ما يستقل في افادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن الى فن ومن مقصود الى مقصود بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه الى أن تناسب المقصود الثاني» (67).

وحديث ابن خلدون ليس حديثا عن «الشعر» كمفهوم مجرد أو كمنط، وإنما هو حديث عن القريض، لأن هذه الخصائص التي يذكرها ابن خلدون وبخاصة المرتبطة بالبيت والقافية تخص القريض في المقام الأول.

ان مصطلحي قريض وقصيد يدلان في الأخير على نفس النوع. والفرق بينهما هو في التعميم والتخصيص. فالقصيد أعم من القريض وان كانا معا قد يعادلان مفهوم الشعر، اذ قد يطلق القصيد على مجموعة أنواع منها الرجز ويخصص ليطلق على نوع بعينه. والقريض اذا عمم فهو يطلق على مفهوم الشعر لكن ليس على أنواع أخرى واذا خصص فهو يطلق على نفس النوع الذى يدل عليه القصيد في تخصيصه. أي أن القريض والقصيد في تخصيصهما يدلان على نفس النوع الشعرى.

وقد استمر الخلط بين القريض والقصيد من جهة والشعر من جهة أخرى حتى عند النقاد المحدثين. فنجدهم يتحدثون عن مفهوم «الشعر» وهم يقصدون ضمنا القريض. أو يجهلون خصوصيته في مقابل الأنواع الأخرى، ولذلك فكل حديث عن مفهوم الشعر يقتصر فيه على شعرية القريض، فيه تجن على باقى أنواع الشعر، كما يتضمن خطأ منهجيا هو الحكم على النمط بأحد أنواعه. أو التوحيد بينه وبين هذا النوع.

وفي خانة القريض يضع الحلبي الدوبيت والموشح. فالدوبيت نوع شعري يتميز كليا بتكونه من بيتين فقط كما يدل عليه إسمه المكون من كلمتين: «دو» فارسية تعنى اثنين و«بيت» عربية أي البيتان وهو ما يرجح نشأته العربية الفارسية.

ولربما يكون نتيجة تلاقح القريض أو الرجز ببعض الأشكال الفارسية . ولذلك شاع في المشرق أكثر من المغرب . وهو عند المشاركة بمثابة الموشح عند المغاربة : بل هو : « طراز لا تحسنه المغاربة » (68) .

ووزن الدوبيت غير أوزان القريض المعروفة وان كان مشتقا من الرجز . يقول ابن سعيد الأندلسي عن الدوبيتات : « هي التي ولع بها المشاركة كما تولع المغاربة بالموشحات ، استنبطوا وزنها من الرجز ولا يتعدون بها وزنا واحدا ، وفيه متحرك وساكن زائد عن الرجز الثلث المسمى المشطور » (69) .

ويكون الدوبيت في اصطلاحات ابن سعيد ساذجا ومرصعا ، والساذج قسمان : موافق ومخالف . فالموافق من الساذج ما كان مقفى الأشطر الأربعة والمخالف منه ما كان شطره الثالث غير موافق لبقية الأشطر في القافية . أما المرصع فتضاف قافية الى قافيته الأصلية .

وإذا انتقلنا الى النوع الأخير من أنواع الخانة المعربة والذي هو الموشح ، فإننا نتقل الى نوع آخر كثر الحديث عنه قديما وحديثا . حيث سعى النقاد لتفسيره وتعليل ملابسات ظهوره .

ويظهر هذا التفسير والتعليل في تمييزهم له عن القريض بصفة خاصة ، من حيث توظيفه للأوزان والقوافي ، وقد وضعوا له بهذا الصدد اصطلاحات خاصة وصفوا بها أيضا بناءه من حيث ترتيب الأبيات وعلاقتها ببعضها .

يعرفه ابن سناء الملك (ت 608 هـ) فيقول : « الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص . وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ويقال له التام . وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع . فالتام ما ابتدء فيه بالأفعال والأقرع ما ابتدء فيه بالأبيات » (70) .

(68) المقتطف من أزهار الطرف ص : 228 .

(69) المصدر السابق ص : 225 .

(70) ابن سناء الملك : دار الطراز . تحقيق ونشر د . جودت الركابي دمشق 1949 . ص : 25 .

فاصطلاحى أقرع وقفل وغيرهما مثل غصن وسمط وخرجة، مما وضع للموشح. كما أن مفهوم «البيت» كما هو في القريض فقد أهميته في الموشح. وبعد أن كان يدل في القريض على كل سطر شعري تام أو ناقص أصبح في الموشح يدل على عدة أسطر أو أجزاء أقلها ثلاثة يتكون كل سطر من فقر أو أجزاء. ويشترط في كل أسطر البيت التساوى في عدد تلك الفقر وكذلك الخضوع لنفس القافية، دون أن تلتزم أبيات الموشحة بنفس القافية. وإن اشترطوا أن تسير على نفس تقسيم أسطر البيت الأول. كما أن القفل سطر شعري يسمى «مطلعا» حين يسبق البيت. ولا يشترك معه في نفس القافية. لكن يشترط في كل الأقفال الاشتراك في قافية واحدة، وأجزاؤها في قوافيها الداخلية.

وهذا نموذج لمقطع من موشحة يوضح هذه التقسيمات.

أ - قسما بالهوى لذي حجر
 ما لليل المشوق من فجر
 خمد الصبح ليس يطرد -
 ما لليلي فيما أظن غد
 ب -
 صبح يا ليل أنك الأبد

ج - أو تقضت قوادم النسر
 أم نجوم السماء لا تسرى (71)

أ - قفل (مطلع)

ب - بيت.

ح - قفل.

ويسمى كل جزء من القفل «غصنا» ويسمى آخر قفل «خرجة»، وكل جزء من أسطر البيت سمطا على أنه قد يقع اختلاف في الاصطلاح يقول ابن خلدون ان الأندلسيين استحدثوا «فنا» سموه الموشح وأنهم جعلوه «أساطا» أساطا وأغصانا أغصانا، يكثر منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا،

ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد الى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم الى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب» (72).

فاذا كان الموشح يختلف عن القريض من حيث تعدد القوافي واختلاف تنظيم الأسطر الشعرية، فانه من ناحية الوزن ينقسم الى قسمين نبه إليهما النقاد معا. القسم الأول يستعير فيه الموشح أوزان القريض. ويبدو أن هذا القسم يمثل مرحلة أولى في تطور الموشح، أما القسم الآخر فهو المجال الأرحب من الاضافات التي أبدعها الموشحون.

وهذا القسم كما يقول عنه ابن سناء الملك : «هو ما لا دخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجسم الغفير والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر» (73).

وقد تكلم النقاد عن توظيف الموشحات للأغراض، فأروا أنها توظف أغراض القريض «وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد» (74). وابن سناء الملك يذهب بدوره الى أنه «يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر» ويذكر الغزل والمدح والثناء والهجو والمجون. غير أن تقاطع شكل الموشح مع غرض الزهد يعطى عنده نوعا متميزا من الموشحات يسمى «المكفر». والحل سيجعل من هذا النوع نوعا من أنواع الزجل. يقول ابن سناء الملك : «والرسم في المفكر خاصة أن لا يعمل الا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله. ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ومستقبل ربه عن شاعره ومستغفره» (75).

(72) المقدمة 3 : 1337

(73) دار الطراز ص : 35.

(74) المقدمة 3 : 1337.

(75) دار الطراز ص : 38.

على أن اثبات الحلّى الموشح ضمن الخانة المعربة غير مسلم به . لأن ابن سناء الملك وهو الذى قعد للموشح قبله نبه إلى أن الموشح ليس فصيحاً كله . وذهب الى أن الخرجة وهي أهم ما في الموشح وما عليه يبنى حسب رأيه ، يجب أن لا تكون معربة بل اشترط أن تكون موعلة في العامية أو اللغة الأعجمية ، وأن يجعل الخروج اليها على السنة الصبيان والنسوان والسكرى ، بل ان ابن سناء الملك يضع لغة الخرجة بمثابة لغة الزجل من حيث الخاصية اللهجية ، حيث يذكر لغة ابن قزمان كلغة نموذجية لها . فالخرجة عنده يجب أن تكون «قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة جادة منطقية من ألفاظ العامة ولغات الداصة ، فان كانت معربة الألفاظ منسوجة على تقدمها من الأبيات والأقوال خرج الموشح من أن يكون موشحاً»⁽⁷⁶⁾ الا في غرض المدح حيث يرى ابن سناء الملك جواز تعريبها ، أو في بعض الأغراض الأخرى شريطة أن تكون «غزلة جداً» .

لم تكن الموشحات هي التحديث الوحيد الذى استحدثت في النمط الشعرى العربى ولكنها نالت مع ذلك نصيباً وافراً من الدراسات قديماً وحديثاً . وهذا لا يعنى أن النقد العربى لم يتنبه سوى للموشحات ، بل يبدو أن في التفاته للأنواع غير المعربة انعراجاً تاريخياً عن مسيرة القواعد والأشكال الرسمية . وابن سناء الملك يدخل الأنواع الشعرية العامية في الشعر دون تحفظ .

الخانة الثانية : المواليا :

و«المواليا» نوع شعرى يضعه الحلّى بمفرده في الخانة الثانية لأنه «يحتمل اللحن والاعراب ، وانما اللحن فيه أحسن وأليق»⁽⁷⁷⁾ . وجواز اجتماع اللحن والاعراب في المواليا لا يكون في نفس النص ، بمعنى أن تكون لغته معربة ملحونة أو بعض أجزائها معرباً وبعضها ملحوناً . فابن سناء يذهب الى أن جواز اجتماع اللحن والاعراب هو في الشكل نفسه وليس في تحقّقه . ولذلك وجب أن يكون بعض نصوص المواليا معرباً وبعضها ملحوناً .

(76) دار الطراز ص : (30 - 31)

(77) العاقل الحالى ص : 3 .

وتوظيف المواليا لشكلي اللغة الرسمي والعامي انتقال تاريخي من الأول الى الثاني وانتقال مكاني من «واسط» بلد مخترعيه الى بغداد بلد ملحنيه . ووزن هذا النوع في معربه، البحر البسيط الذي هو أحد بحور القريض . وللمواليا شكل قوافي الدوبيت وعدد أبياته ولذا كانت كل شطوره مقفاة . يقول الحلبي : «أول من اخترعه الواسطيون، اقتطعوه من بحر البسيط كما سيأتي شرحه في مكانه . وجعلوه معربا كالشعر البسيط الا أنه كل بيتين منها أربعة أقفال بقافية واحدة . وتغزلوا به، ومدحوا، وهجوا، والجميع معرب . الى أن وصل الى البغاددة، فلفظوه ولحنوه، وسلكوا فيه غاية لا تدرك» (78) .

ورغم أن العبارة الأخيرة من هذا النص تظهر اعجاب الحلبي بالمواليا، الا أنه لا يخفى ميله الى الفصيح وما له علاقة بالقريض . ويظهر هذا الموقف بشكل عام في اخراجه كل هذه الأنواع ماعدا القريض والدوبيت من ديوانه وافراده بملحق أو استدراك تمثل في كتابه النقدي (العاطل الحلي) . وفي هذا الكتاب نفسه يؤكد الحلبي أنه انما قدم المواليا على الأنواع الثلاثة المتبقية لصلته بعروض القريض وتجاوزه الأنواع المتبقية من حيث التصرف في القوافي كميا : «وانما استحق التقديم على ما بعده لكونه من أبحر القريض ولكونه أكثر قواف منها» (79) .

ويعقد مقارنة بين المواليا والزجل من حيث علاقات الاتفاق والاختلاف فيجد أن مما يجمعها ترك الاعراب وأن مما يخالف بينها جنوح المواليا الى «الامالة» (80) .

واذا كان الحلبي لم يثبت من الدوبيت سوى المعرب ومن المواليا المعرب والعامي ، فان ابن الأثير الحلبي لا يرى من هذين النوعين سوى الوجه اللهجي العامي وهيمنة الغزل عنيهما : «ومن جملة ما يلتحق بالغزل ما ورد عن البغاددة من المواليات والدوبيت، وهي وان كانت ملحونة فان اللحن يصلحها ويعذب ألفاظها لجرياتها في ألسنة الناس على طبائعهم ومصطلحاتهم في مفاوضاتهم» (81) .

(78) المنصدر لسابق ص : 4

(79) العاطل الحلي ص : 107 .

(80) وهي أن ينحى بالألف نحو الياء وبأقبلها من الفتحة نحو الكسرة، وهذا أداء صوتي خارجي قد تكون له صلة بالغناء .

(81) جوهر الكثر ص : 530

فابن الأثير يجعل من مناسبة هذين النوعين للتكوين الفسيولوجي «الطبائع» للمستعملين واستخدامهم اللهجي للغة عاملين أديا على شيوعهما. أما اقتصاره على العامى منها فقد يكون لتحويلها في عصره (ق 8 هـ) الى العامية وحدها.

وابن خلدون ينظر الى نوع المواليا كجامع للأنواع فيدخل فيه القوما وكان والدوبيت : «وكان لعمامة بغداد أيضا فن من الشعر يسمونه «المواليا» وتحتة فنون كثيرة يسمون منها «القوما» و«كان وكان»، ومنه مفرد ومنه في بيتين ويسمونه «دوبيت» على الاختلافات المعتبرة عندهم في كل واحد منها وغالبها مزدوجة من أربعة أعصان» (82).

وابن الأثير الحلبي وابن خلدون يرتبان على توظيف اللهجات قيمة جمالية، حتى أن ابن خلدون يقر بشيء يسميه «أساليب بلاغة» هذه اللهجات. ولكن الحلبي كان أبرز من وضع هذه القيمة، فاذا كان «المواليا» عنده «برزخ» بين المعرب والعامى فما وضع الأنواع العامية التي تملأ الخانة الأخيرة من تصنيفه السباعي ؟

الخانة الثالثة : الزجل، الكان وكان، القوما

ان شعرية هذه الأنواع تتوقف على امكانيات اللغات العامية، بحيث ان نقلها الى الفصحى يعنى سقوطها في سلم الشعرية. وخرجة الموشحة كما سبقت الاشارة مثال على ذلك. وهذه «البلاغة» العامية أكثر وضوحا في الأنواع الثلاثة المتبقية، لأن «لحنها اعرابها وخطأ نحوها صوابها» (83).

فهذه الأنواع تحرق اللغة خرقا متعمدا وتنحرف عنها انحرافا بينا، ليس لأن ذلك «ضرورة شعرية» بالمعنى النحوي وانما لأنه في ذاته «اعراب» و«صواب» فهي تحرق الاعراب لتخلق اعرابا، وتحرق الصواب الفصيح لتخلق صوابا عاميا جديدا.

(82) المقدمة 3 : 1362 .

(83) العاقل الحالي ص : 1 .

فانتهاك الفصحى هنا يصبح قاعدة شعرية لا تتم على مستوى التصرف في الأسلوب وإنما في استخدام لغة الأسلوب كلها، ففي هذه الأنواع تنقلب المقاييس القديمة .

وإذا كان الاعراب قدم في مباحث البلاغة امكانيات كثيرة لاقتترانه بالتركيب وكانت الفصاحة أو قفتهم على الصفات الصوتية والمعجمية للفظ، وكان شرف المعنى وصحته من عمود الشعر، فإن كل هذا فقد قيمته في هذه الأشكال التي أخذت حالة مناقضة، حيث ان «اعرابها لحن، وفصاحتها لكن، وقوة لفظها وهن، حلال الاعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام، يتجدد اذا زادت خلاعة، وتضعف صنعتها اذا أودعت من النحو صناعة» (84) .

ولأن العامية من مفاتيحها، فقد امتلكت أسلوبها الخاص، ولم تعد في متناول غير متكلمي العاميات من ذوى خبرة الكتابة الشعرية : «فهي السهل الممتنع، والأدنى المرتفع، طالما أعيت بها العوام الخواص، وأصبح سهلها على البلغاء يعتاص» (85)

ولما كانت اللهجات منطوقة غير مكتوبة لم تكن لهذه الأنواع بالتالي قواعد مضبوطة مما جعل الحلّى يلجأ الى «التكلم» كمقياس، فجعل لفظها «على صورة النطق به والتلفظ، لا على قاعدة الضبط والتحفظ» (86)

كما أن تعدد اللهجات استتبعه تعدد الكتابة فيها داخل نفس النوع، أي أن نفس النوع يمكن أن يكتب بلهجتين دون أن يؤدي هذا الاختلاف اللهجي الى الخروج به عن شكله . اذ تصبح اللغة مجرد أداة . وهذا لا يمنع أن متكلمي لهجة ما قد يبرعون في ذلك النوع أكثر من متكلمي لهجات أخرى : «ولأهل بغداد خاصة دون المشاركة أزجال رقيقة، بألفاظ لطيفة على اصطلاح لغتهم وجرى ألسنتهم على

(84) المصدر السابق ص : 1 .

(85) العاطل الحالي ص : 1 .

(86) المصدر السابق ص : 4 .

قاعدة اللحن المختص بهم (. . .) ولهم من ألفاظ ما لا تحلو عند غيرهم، كما للمغاربة ألفاظ لا يعرفها سواهم. وقد قيل الخارج عن لبعته لحن، وقال الله تعالى: «واختلاف ألسنتكم وألوانكم» فلا ينبغي لطائفة أن تعيب لغة الأخرى، بل سبيل الكل أن يتبعوا سهولة اللفظ وحسن السبك» (87).

فهذا موقف جد متقدم من الحلّى اذا قورن بالرأى الذى لازال سائدا حتى الآن والمؤمن بعبقرية اللغات وألوهيتها وتفضيل بعضها على بعض وكذلك الرأى الذى يذهب الى أن اللهجات خروج عن الفصحى وتهديد لها وأنها منحطة متدنية، فالحلّى يعامل اللهجات بمثابة «لغة» ولا يرى من فرق بينها من جهة، وبينها وبين الفصحى من جهة أخرى سوى فى الاجادة «سهولة اللفظ وحسن السبك» أى أن هذه اللهجات تمتلك قيمها الجمالية والتوصيلية التى لا يستطيع أداءها غيرها.

وتخضع الأنواع الشعرية العامية عند الحلّى من حيث تحديد الشكل لنفس المقاييس التى رأيناها فى تحديد الأشكال السابقة. وفى مقدمتها الأوزان وتنظيم القوافى باعتبارها الأكثر بروزا. دون أن تكون هذه المقاييس موحدة ولا متفق عليها بين سائر الأقطار. فهناك خصوصيات محلية لغوية اصطلاحية «وهذه الفنون تختلف بحسب اختلاف بلاد مخترعيها وتفاوت اصطلاح مبدعيها»:

- فمنها ما يكون له وزن واحد وقافية واحدة، وهو الكان وكان.
- ومنها ما يكون له وزن واحد وأربع قواف وهو المواليا.
- ومنها ما يكون له وزن وثلاث قواف وهو القوما.
- ومنها ما يكون له عدة أوزان وعدة قواف وهو الزجل.
- ولكل واحد منها ترتيب واصطلاح يختص به دون الأخر» (88).

(87) العاظمى الحالى ص: 9 - 10.

(88) المصدر السابق ص: 2.

فالزجل «أرفعها رتبة» و«أكثرها أوزانا» وبعض ألفاظه معرب ويسمى في هذه الحالة «المزمن» ولكن اللحن هو قاعدته بدليل قول رائده ابن قزمان: «ومن عيوب الزجل اعراب كلامه، سيما ان قصد الاعراب وأحسن ما كان باللغة العامية»⁽⁸⁹⁾.

وإذا كان ابن سناء الملك عجز عن احصاء أوزان الموشح، فكيف يستطيع احصاء أوزان الزجل وبخاصة أنها «متجددة وقوافيه متعددة» حسب تعبير الخلي. ولذلك لم يبق أمام النقاد سوى تقسيمه من جهة حقوله الدلالية «وقد قسمه مخترعه على أربعة أقسام، يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالأوزان والوزوم، فلقبوا ما تضمن الغزل والنسيب والخمرى والزهرى زجلا، وما تضمن الهزل والخلاعة والاحماض: بليقا، وما تضمن الهجاء والثلب قرقيا، وما تضمن المواعظ والحكم مكفرا مشتقا من تكفير الذنوب»⁽⁹⁰⁾.

لكن دعوى التصنيف المضموني قد لا تكون صحيحة في هذا التصنيف اذ لا يوجد ما يمنع من تسمية ما كان خليعا أو مكفرا زجلا. على أن هذا التصنيف - فيما يظهر - ينهض على اختلاف الاصطلاحات حسب البلدان بدليل ما ورد في «المقتطف» عن الزجل: «والمشاركة لهم بهذا الفن غرام، ويعرفونه بالبليقي»⁽⁹¹⁾. فهو زجل في الأندلس وبليقي في المشرق.

و«الكان وكان» نوع شعري عامي يتميز عن باقى الأنواع الشعرية بطبيعة منشأه السردى. وعنوانه يدل على تلك الطبيعة، لأن قائله يحكى «ماكان وكان» من طبيعته السردية ليتساوى مع باقى الأنواع في توظيف الأغراض المعروفة كالمواعظ والزهديات والأمثال والحكم.

(89) نفسه ص: 61.

(90) العاقل الحالي ص: 6.

(91) نفس المصدر ص: 265.

ويرجع ابن سعيد الأندلسي (ت 685 هـ) وزنه الى القريض ويحدد نوعية جمهوره مضيفاً اليه اسماً آخر : « ويعرفونه أيضاً بالبطائحى ، لتوسع أهل البطائح به . وأكثر حفظته من الملاحين في دجلة وهو من العروض المجتث⁽⁹²⁾ وهو وإن كان له وزن واحد وقافية واحدة الا أن خاصيته السردية في مرحلته الأولى تميزه عن أكثر نصوص القريض . بالاضافة الى ما يشير اليه الحلبي من تفاوت طول شطره ، حيث يكون الشطر الأول أطول من الثاني .

أما « القوما » وهو النوع الأخير في تصنيف الحلبي ، فيتميز بدوره بأوزان وقوافٍ تخصه : « له وزنان : الأول منها بيته مركب من أربعة أفعال منها ثلاثة متساوية في الوزن والقافية ، والأخر - وهو الثالث - أطول منها وهو مهمل بغير قافية ، والوزن الثاني منها بيته مركب من ثلاثة أفعال مختلفة الوزن متفقة يكون القفل الأول منه أقصر من الثاني ، والثاني أقصر من الثالث⁽⁹³⁾ .

والقوما مثل الكان وكان خاص بالعراق ويتميز من حيث النشأة بموضوع يرجع اليه اسمه وهو الدعوة للقيام للسحور، ومنه اشتقوا اسمه بالقوما .

ان هذه الأنواع الواردة في تصنيف الحلبي ليست هي كل الأنواع التي استحدثت . فهناك أنواع كثيرة لم يشر اليها النقاد لعدم تبينهم شكلها . وأخرى أشير اليها بأشكال متفرقة ومتفاوتة كالحماق والحجازى وغيرهما ما قد يرجع الى اختلاف الاصطلاحات الدالة على نفس النوع أو بعض تنوعاته . وهناك أنواع قد تكون أكثر محلية بحيث لم تستطع الانتشار خارج المناطق التي نشأت فيها مما قلل من الاهتمام بها . وابن خلدون على سبيل المثال يذكر أن المغاربة استحدثوا نوعاً جديداً مزدوجاً سموه «عروض البلد» ثم جعلوا منه أنواعاً أخرى سموها المزدوج ، والكارى ، والملعبة ، والغزل .

(92) المقتطف ص : 239 .

(93) العاقل الخالي ص : 127 .

وليس من المفروض أن يتنبه النقد دائما الى كل الأنواع لأن كثرتها وتداخلها تسببان مشاكل نقدية وتصنيفية . وقد يكون في تصنيف العرب الشعر الى مقصدات ومقطعات وفي تصنيف ابن وهب والحلى ما يوضح الاطار العام لتصنيف العرب الشعر من حيث الشكل وتقديم العناصر الشكلية (الوزن، القافية، البناء) دون إغفال تقاطعها مع الأغراض والموضوعات .

ولقد حكمت تصورهم لهذا النوع من التصنيف الشعري نزعة منهجية واضحة تمثلت في تأكيدهم على خصوصية كل قطر من حيث استعمال اللغة . ويدخل ذلك ضمن تصنيف مكاني أو جغرافي . كما تمثلت في تأكيد قيمة الزمن حيث انطلقوا من الأنواع التي عايشوها أو شكلها الذي انتهى اليهم ، حتى أنهم ميزوا أحيانا بين المراحل التي يأخذها النوع .

ولكن اذا كانت هذه الصفات متحققة في دراستهم لأنواعية الشعري فلأنهم كانوا أكثر تمثلا له . حيث ان دراستهم لباقي الأنواع لا تحقق هذه الصفات بنفس الدرجة . لذلك طرح النثرى عندهم قضايا خاصة به . ولم نر أن نفس الانفتاح على الشعبي داخل الشعري ينقل إلى النثرى . ولكن النثرى بتنوعاته التي لا تحصى يبقى فعلا أوسع من أن تستكشف كل آفاقه .

الفصل الثاني

أنساق الأعراس الشعرية

عرفت الاتجاهات النقدية في الأدب منذ بدايات هذا القرن تزايداً ملحوظاً . وكاد كل جيل وحرمة أدبية ينفرد باتجاه خاص . ورأينا من يميل إلى اتجاه تاريخي أو واقعي أو شكلائي أو بنيوي أو لساني أو سيميولوجي وغير ذلك مما استحدثته التحولات السريعة والعميقة للبنية المعرفية والاجتماعية لمجتمعات هذا القرن وسابقه .

وأفرزت هذه الاتجاهات نتاجاً معرفياً نظرياً وتطبيقياً يسندها ويؤسس للمبادئ المعتمدة أساسية فيها .

ورغم أن هذا العصر يعتبر أكثر من سابقه وعياً بأهمية المنهج ووضوحه وتماسكه . إلا أن عدة قضايا ظلت تشكك في فعالية كل منهج إذا ادعى أن بوسعه أن يغطي - لوحده - كل جوانب ، العملية الإبداعية في الأدب .

وظل النقد الأدبي موزعاً على عدة اتجاهات . وتقاطعت فيه السوسيولوجيا وعلم النفس والوجودية والظاهرية والبنوية واللسانيات والسيميولوجيا وغيرها .

وإذا كانت اللسانيات أقرب هذه المناهج إلى دراسة الأدب بحكم طبيعته اللغوية ، فإن العديد من الدارسين شككوا في نتائج البحث اللساني للأدب . ولا أدل على ذلك من النقد الذي وجه لياكسون وهو الذي كرس جهداً لا ينكر لبحث أدبية الأدب .

فإذا كانت حال الاتجاهات النقدية الحديثة للأدب بهذه الدرجة من التداخل ، فهل يمكن أن نتحدث عن اتجاهات نقدية قديمة للأدب العربي ؟

لم نعدم في الواقع إجابات عن هذا السؤال منذ أن تكلم نقادنا المعاصرون عن : «نقد منهجي» و«منقد موازن» ، و«أسس جمالية» و«اتجاه فلسفي» وآخر «عربي صرف» ، واتجاه «بلاغي» وآخر «كلامي» وغير ذلك من هذه التقسيمات التي سعى من كتبوا فيها إلى لم شتات ذلك النقد في محاور بعينها .

على أننا نرى في بعض هذه التقسيمات تعسفا بينا لأن درجة التداخل بين اتجاهات النقد القديم أقوى من محاولات فصلها، وأين يمكن أن نضع مثلا ناقدا كعبد القاهر الجرجاني أو حازم القرطاجني؟ ولذلك فنحن نقترح بدل افتراض اتجاهات، فرز القضايا ومناقشة مختلف المعالجات في ضوءها. هذا رغم أن الحديث عن بعض الاتجاهات القديمة، كالاتجاه اللساني والكلامي لا يخلو من فائدة للوضوح النسبي لقضاياها.

ونسعى في هذه الدراسة لمعالجة نظرية الأغراض الشعرية عند القدماء في ضوء نظرية الأنواع الأدبية. ونحاول خلال هذه المعالجة حصر أهم الاتجاهات النقدية القديمة مستنتجين ذلك من نظرية الأغراض نفسها وليس من أحكام قبلية.

ونشير إلى أننا لا نقرر كون هذه الاتجاهات قائمة بذاتها أو أنها صالحة لتطبيق على قضايا مغايرة إلا إذا برهنت دراسات أخرى على ذلك.

1 - مفهوم الغرض

يفترض طرح مفهوم «الغرض» تحطيم مبدأ لزومية فعل الشعر، والاقرار بدل ذلك بمرسلة يبثها الشاعر.

والغرض كما يحدده «لسان العرب» هو الهدف والحاجة والبعية والشاعر. ولذلك كان غرض الشاعر يتضمن دائما قصدا ما. غير أن هذا القصد يحتمل وجهين: فقد يكون هدفه هو المتلقي نفسه، فيكون غرض المدح هو مدح سيف الدولة. وغرض الهجاء، هجاء الفرزدق لكليب عشيرة جرير، وغرض الفخر رفع جرير مكانة قيس بعد تحالف كليب معها. فهنا يكون الغرض هو الهدف الذي يتجاوز به الشاعر القصيدة وصولا إلى غاية معينة هي إرضاء الآخر أو كسبه أو نيل عطائه أو التشفى فيه. فالغرض في هذا المعنى هو قصد شيء أو شخص خارجي. وهو ما عبر عنه حازم بـ «جهات الشعر». وهي؛ «ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاماته مثل: الحبيب والمنزل، والطييف في طريق النسيب. فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق به من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الانسانية فتكون مسانح لاقتناص

المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة جهة من ذلك» (1).

أما الوجه الثاني فلا يكون للشاعر فيه قصد خارجي، فإذا وصف ناقة، فليس مطلبه من وراء ذلك سوى بغية الوصف. الناقة لا تمثل بالنسبة له سوى واقع تشكيلي. وفي هذا المعنى يكون، الغرض هو الشعر نفسه ويكون القصد داخليا. ويتحدد الغرض كمفهوم فني، على أن هذا القصد الداخلي ليس مطلقا. فقد يصف الشاعر الناقة ليصور من خلالها تعب الرحلة للتأثير على الممدوح.

إن الغرض يتحدد إذن حسب طبيعة التوجه نحو موضوعه. هل الهدف هو الوصول الى الموضوع كمرجع؟: المحبوب، المهجو، الممدوح، المعتذر إليه، المفتخر به... أم اعتبار الموضوع مجرد مادة لتشكيل الغرض كتقاليد فنية؟: الموصوف، المتغزل به، شكوى الزمان والدهر... المرسله في الحالة الثانية غير موجهة لموضوع الغرض الذي شكلت تجاهه.

يزدوج الوجهان غالبا في الغرض. فقد يكون الغزل غرضا بالمعنى الثاني، فينشئ الشاعر قصيدته دون أن يربطها بمرأة معينة. وقد يكون الغزل غرضا بالمعنى الأول فينشئ قصيدته طلبا في الوصال.

قد يستقل الغرض كقصد داخلي. ولكن يستحيل أن يستقل كغرض خارجي وإلا بطل كشعر. فللمرور لأي هدف، لابد من عبور الغرض باعتباره قناة فنية تمتلك مواصفاتها.

القول بالقصد الداخلي لا يعني نفي وظيفة التوصيل. لأن هذه الوظيفة تظل دائما مرتبطة بجمهور قارئ أو سامع حتى في الأعراس التي تبدو غير موجهة لأحد.

كما أن القول بالغرض لا يعني اعتبار الشعر مجرد مضامين انشئت لتوجه لمتلقين مخصوصين. فهذه المضامين يشترط في القصد إليها - إذا كان خارجيا - احترام قواعد اللعبة الغرضية. ولولا ضرورة ذلك الاحترام لما خضعت الأعراس لذلك التقنين الصارم في أغلب الحالات.

كيف يحقق النص إذن الغرض؟ - ومادور المتلقي في ذلك التحقيق وفي أدبيته؟

يقول توماشفسكي : «خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها حسب معانيها، محققة بذلك بناء محددًا تتواجد فيه . متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك . إن دلالات العناصر . المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض (الذي نتحدث عنه) . وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل أو عن أغراض أجزائه - ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض . أما العمل غير العقلي transrationnelle فلا غرض له نظرا لأنه ليس سوى تدريب تجريبي أو تدريب مختبري لبعض المدارس الشعرية . ويتميز العمل . الأدبي بوحدة ، عندما يكون قد بني انطلاقا من غرض وحيد يتكشف خلال العمل كله . نتيجة لذلك تتنظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين : اختيار الغرض وصياغته - elaboration .

إن اختيار الغرض هو أمر وثيق الصلة بالقبول الذي قد يجده لدى القارئ . وتدل كلمة «قارئ» عامة على حلقة من الأشخاص غير محددة بدقة ، ويكون الكاتب نفسه ، في أغلب الأحوال ، على غير معرفة دقيقة بها . إن صورة القارئ تكون حاضرة باستمرار في وعي الكاتب حتى ولو كانت مجردة ، أو تطلب من الكاتب أن يفرض على نفسه أن يكون قارئ عملة» (2) .

وإذا كان توماشفسكي يتحدث عن الأنواع الحديثة المكتوبة الموجهة الى جمهور واسع ، فالشعر قديما كانت تغلب عليه السمة الشفوية ، فيوجه لشخص بعينه وحوله جمهور من الرواة والنقاد ، ولكن هذا الشخص رغم تفرده . فتأثيره على المبدع يظل حاضرا . وتبعاً لمكانة ذلك الشخص وسلوكه وشخصيته تنشأ المرسلات الشعرية ، وفي كل الحالات تبقى لحظتنا «اختيار الغرض وصياغته» هامتين عند المنشيء والمتلقي والناقد جميعا .

(2) توماشفسكي : نظرية الأغراض ضمن نظرية المنهج الشكلي ترجمة ابراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت ط 1 1982 ص : 175 .

ولابد من التأكيد على أن الأغراض لا تكون أنواعا بالمعنى المحدد للكلمة . ولكن حقولا دلالية متميزة ببعض الخصائص اللغوية . أما القدماء فاعتبروها تصنيفات للشعر وعاملوها معاملة الأنواع في تميزها أو تداخلها .

وتبدأ هذه المعاملة بنعتها بأسماء مميزة . مشتقة فيما يبدو من فعل الكلام الذي تصدر عنه : المديح من مدح ، والرثاء من رثى ، والهجاء من هجا ، والغزل من تغزل: . . .

ومما يدعم معاملتهم للأغراض كأنواع ، تنوع الاصطلاحات الأنواعية التي وسموها بها ، وكلها موازية للاصطلاح «غرض» الذي شاع عندهم .

فأصحاب الأعشى تعصبوا له لأنه - فيما يرون - «أذهبهم في فنون الشعر»⁽³⁾ ويقصدون بالفنون المدح والهجاء والغزل والوصف ويستعمل ابن سلام نفس الاصطلاح للدلالة على الأغراض عند كثير حين يقول : وله في فنون الشعر ما ليس لجميل»⁽⁴⁾ وكذلك عند العسكري . كما يسميها وجوه الشعر وأصنافه⁽⁵⁾ . ونفس الشيء عند عبد القاهر الجرجاني حين يدعو الى تأمل حال العرب «في تقديمهم الشاعر في فن من الفنون»⁽⁶⁾

وحازم يسميها «فنون الأغراض» و«فنون الطرق الشعرية» و«أمهات الطرق الشعرية»⁽⁷⁾ . ويحفظ لها ابن وهب بنفس الاصطلاح⁽⁸⁾ أما عبد الكريم النهشلي فيطلق عليها «أصنافا» «فنوننا» معا⁽⁹⁾

(3) طبقات فحول الشعراء 1 : 65

(4) نفسه 2 : 545

(5) الصناعتين ص : 229

(6) عبد القاهر الجرجاني : الرسالة الشافية . تحقيق محمود محمد شاكر ضمن كتاب دلائل الإعجاز . مكتبة الخانجي القاهرة 1984 ص : 607 .

(7) منهج البلغاء ص : (336 ، 351 ، 341) كما يطلق حازم على الغرض اصطلاح «طريق» (نفسه ص : 25)

(8) البرهان ص : 135

(9) العمدة - 1 : 121

ويرى ابن طباطبا أن لـ «القول الشعري» «فنونا» يصرف فيها القول (10). كما ينعت كل «فن» بـ «الجنس» حين يرى ضرورة أن يغير الشاعر استعمال المعاني من جنس إلى جنس. ويقصد بالجنس الغزل أو المديح أو التشبيب وما شابهها (11).

كما استعملوا في الدلالة عليها اصطلاح «ضروب»: «كان جرير يحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق» (12) ويسميتها الأسيدي أخو بني سلامة «بيوت الشعر» (13) ويسميتها الحاتمي «صنوف القول» (14) ويجعلها ابن رشيقي «أقسامًا» للشعر (15). و«بعض العلماء» عامل الشعر كبيت وجعل الأغراض «أركانها» التي يقوم عليها (16)

والفارابي. كابن طباطبا في استعمال اصطلاح «أقاويل شعرية» ويرى أن الأغراض هي «تنوع» لتلك الأقاويل (17). أما ابن رشد فعبارة هو الآخر صريحة في فهم الأغراض كأنواع حين يصف النسب بأنه «نوع» (18) ونفس الاصطلاح يستعمله «قوم» حين يرون أن الشعر «نوعان» مدح وهجاء (19).

وحسبنا هذه النماذج التي أوردناها ليس للاحصاء ولكن لدلالة على تنوع الاصطلاحات التي أطلقوها على الأغراض، وقد تبين أن من تلك الاصطلاحات ما يلي: فن، ضرب، بيت، جنس، نوع، صنف، قسم، ركن، تنوع. وهي التي أطلقوها على الأنواع الأدبية الأكثر تميزا. ولذا كانت دراسة الأغراض مما يفصح عن التقسيمات التي أخضع لها العرب الشعر، وكان تتبع أهم تصنيفات الأغراض مما قد يبين طبيعة الأنساق التي خصوها بها، وما يكشف عن اتجاهاتهم النقدية بخصوص

(10) عيار الشعر ص: (13، 126)

(11) نفسه ص: 126.

(12) طبقات فحول الشعراء 1: 374.

(13) نفسه 1: 379

(14) الحاتمي: الرسالة الموضحة تحقيق محمد يوسف نجم دار صادر بيروت 1965 ص: 67

(15) العمدة 1: 122

(16) نفسه 1: 120

(17) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص: 151

(18) تلخيص كتاب أرسطوطاليس ص: 205

(19) العمدة 1: 121

هذا الموضوع . أما إحصاء كل الأعراس التي تناولوها أو تجميع آرائهم في كل عرض على حدة مثلما درجت غالبية نقادنا المعاصرين ، فله أهميته من بعض الجوانب غير أنه لا يسمح بالمقاربة النسقية في كليتها .

ونعرض بدءاً لأهم الاتجاهات النقدية لتصنيف الأعراس لنختم بمناقشة قضية نقاء الأعراس وتداخلها عندهم وموقفهم من ذلك .

ب - الصيغة

ينهض التصنيف الصيغي على اعتماد الصيغ اللسانية لتوليد الأعراس منها .

ويواجه هذا التصنيف مشكلة أساسية . وهي عدم الاتفاق على حصر أهم الصيغ . فلا يوجد تحديد مدقق للمعاني النحوية التي تنقسم إليها الجملة . فابن قتيبة يرى في هذا السياق أن «الكلام أربعة : أمر، واستخبار، وخبر ورغبة» (20) . والبطلوسي شارحه يفسر كلام ابن قتيبة ويعدد الاختلافات في تعداد أقسام الكلام فيقول : «لم يختلف أحد من المتقدمين والمتأخرين في أصول الكلام أنها ثلاثة : اسم وفعل وحرف جاء لمعنى . ويسمى الفعل كلمة ، ويسمى الحرف أداة ورابطاً . فأما معاني الكلام الذي يتركب من هذه الأصول ، فإن المتقدمين والمتأخرين ، قد اختلفوا في أقسامها ، كم هي ؟ فزعم قوم أنها لا تكاد تنحصر . ولم يتعرضوا لحصرها ، وهو رأي أكثر النحويين البصريين من أهل زماننا . وزعم قوم أن الكلام كله قسمان : خبر وغير خبر . وهذا صحيح ، ولكن يحتاج كل واحد من هذين القسمين إلى تقسيم آخر . وزعم آخرون أنها عشرة : نداء ، ومسألة ، وأمر ، وتشفع ، وتعجب ، وقسم ، وشرط ، وشك ، واستفهام .

وزعم آخرون أنها تسعة ، وأسقطوا الاستفهام . لأنهم رأوه داخلاً في المسألة كدخول الاستفهام . وزعم قوم أنها ثمانية وأسقطوا التشفع لأنهم رأوه داخلاً في المسألة كدخول الاستفهام . وزعم قوم أنها سبعة . وأسقطوا الشك لأنه من قسم الخبر ، وزعم آخرون أنها ستة وأسقطوا الشرط ، لأنهم رأوه من قسم الخبر .

(20) الاقتضاب للبطلوسي . تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد . اهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1 : 58

وكان أبو الحسن الأخفش يرى أنها ستة، وهي عنده : الخبر، والاستخبار والأمر والنهي والنداء والتمني. وقال قوم هي خمسة : قول جازم، وهو خبر، وأمر، وتضرع، وطلب، ونداء. وقال جماعة من النحويين : الكلام أربعة : خبر واستخبار، وطلب، ونداء. فجعلوا الأمر والنهي داخلين تحت الطلب، والتمني داخلا تحت الخبر، وقال آخرون وهم الذين حكى كلامهم ابن قتيبة : أقسام الكلام أربعة : أمر واستخبار، وخبر، ورغبة. وقال قوم : هي ثلاثة : أمر، واستخبار، وخبر. وجعلوا الرغبة داخلة في الأمر»⁽²¹⁾

واستحسن محققا كتاب «الاقْتِضَاب» تقسيم ابن هشام الكلام الى خبر وطلب وإنشاء. ولكنها ذهبا إلى أن أحسن من هذا التقسيم، تقسيم البلاغة الكلام الى خبر وإنشاء. وتقسيم الانشاء إلى طلبي وغير طلبي، لأن ذلك يجمع كل التقسيمات التي أوردها البطليوسي. وعلى سبيل المثال يندرج في الانشاء الطلبي : الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والعرض، والنداء، والترجي.

وقد كان الدافع لتبنيتنا هذا النص رغم طوله تبين مكان «قواعد» ثعلب - وهو الذي نراه يمثل هذا الاتجاه التصنيفي للأغراض - ضمن تلك الآراء. ولكن ثعلبا لا يسعفنا بنصوص كثيرة في الموضوع، ورأيه الذي يجمع فيه «قواعد الشعر» يذوب في الآراء السابقة. ولا يتسع لأكثر من بعض ما ذكره الأخفش. على أن ما يهمننا فيه هو استغلاله للقاعدة اللسانية في فرز الأغراض الشعرية.

فللشعر عند ثعلب قواعد أربعة : «أمر ونهي وخبر واستخبار»⁽²²⁾. فهذه الصيغ هي في نفس الوقت قواعد في اللغة ولا يوجد ما يحصرها في الشعر وحده. ولكن ثعلبا يولد منها الأغراض الشعرية. ويرى أن القرينة بين القاعدة والغرض هو «تفرع» الثاني من الأولى. لأن القاعدة «أصل» والغرض «فرع». يقول ثعلب : «ثم تتفرع هذه الأصول الى : مدح وهجاء ومراث واعتذار، وتشبيب وتشبيه واقتصاص أخبار»⁽²³⁾

(21) نفسه 1 : 59

(22) قواعد الشعر لثعلب. تحقيق محمد عبد المعتم خفاجي. مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة

ص : 25

(23) نفسه ص : 28.

على أن ثعلبا وإن كان يقدم شواهد شعرية لهذه الأعراس فهو لا يفسر عملية «التفرع» هذه . وهذا ما يدفع إلى التساؤل عن سبب احتفاظه بهذه القواعد بالذات ، وعن وجه العلاقة بينها وبين الأعراس المذكورة

وإذا اعتبرنا أعراس المرثي والتشبيب والتشبيه واقتصاص الأخبار تدخل بوجه أو بآخر في صيغتي الخبر والاستخبار ، فأعراس المديح والهجاء والاعتذار لا تدخل في هاتين الصيغتين . فهي تتضمن ما يفيد الاخبار ، لكن بنيتها غير قائمة على ذلك ، والشاعر في هذه الأعراس لا يمكن أيضا أن يأمر أو ينهى ، فهو إلى النداء والتشفع والتعجب والرجاء أقرب .

فتعجب إذن وإن تنبه للخاصية اللسانية للابداع الشعري العربي فهو لم يبرر هذه القاعدة ولم يفسر علاقتها الجدلية بالسلوك الابداعي في اللغة .

وليس بعيدا عن هذا التفسير الصيغي نقرأ رأيا لعبد الصمد بن المعدل يجعل فيه «الشعر كله في ثلاث لفظات ، وليس كل إنسان يحسن تأليفها فإذا مدحت قلت أنت . وإذا هجوت قلت لست . وإذا رثيت قلت كنت» (24) .

فضمير المخاطب المنفصل أنت لصيغة الحاضر وإثبات الصفة . لأن الشاعر في المديح يلقي القصيدة في حضور المخاطب عاملا على إظهار أن الصفات التي يمدحه بها حاضرة ومستمرة .

أما الفعل الناقص (لست) فيتضمن بدوره صيغة الحاضر ولكن بنفي الصفات الموجهة لأنت (إثبات = نفي) فهو من هذه الزاوية خادم للهجاء .

والرثاء يحتفظ بخاصية توظيف ضمير المخاطب (الناء في فعل كنت) . وبإثبات الصفة . لكن يختلف عن الغرضين المذكورين في توظيف الزمن ، حيث يوظف الزمن الماضي . والنقاد فيما بعد ، سيحتفظون بهذه الأسس ، فيبقون على الفعل (كان) للرثاء ، ويتوسعون في مسألة إثبات الصفات في المديح وسلبها في الهجاء .

ت - الهرم

يتأسس الاتجاه التصنيفي الهرمي على مبدأ مختلف . فهو ينزع الى وضع بعض الأغراض كقمم مفرعا منها باقي الأغراض . ويستند هذا التصنيف إلى مبررين :

- 1 - إن الأغراض من الكثرة بحيث يصعب تعدادها ووضعها في سلسلة طولية .
- 2 - إن لبعض الأغراض سلطة فنية قوية تستطيع معها احتواء الأغراض الأخرى .

ويأخذ النقاد في هذا التصنيف بأحد المبررين أو بهما معا .
 نمثل للرأي الأول بما يقوله أبو هلال العسكري : «ولما كانت أغراض الشعراء كثيرة، ومعانيهم متشعبة جمّة، لا يبلغها الاحصاء، كان من الوجه أن نذكر ما هو أكثر استعمالا، وأطول مداوسة له، وهو المدح والهجاء والوصف والنسيب، والمرثي والفخر»⁽²⁵⁾ وأدخل الرثاء والفخر في المديح ، لأن قوة المديح الدلالية تجعله يستوعبها معا . إذ يحتفظ الفخر بالحقل الدلالي للمديح : «إن الفخر هو مدحك نفسك بالظاهرة والعفاف والعلم والحسب وما يجري مجرى ذلك»⁽²⁶⁾ .

وهذا يعطي : الفخر = مديح + ضمير المتكلم
 والمديح يضم الرثاء لأنه «مديح الميت»⁽²⁷⁾ والفرق بينهما أن الرثاء يذكر في الحاضر فضائل ماضي المرثى .

وهذا يعطي : الرثاء = مديح + الزمن الماضي .
 ونمثل للرأي الثاني بآبن وهب . ففي رأيه : «يوجد للشعراء فنون كثيرة يجمعها في الأصل أصناف أربعة : المديح والهجاء ، والحكمة واللهو . ثم يتفرع عن كل صنف من ذلك فنون ، فيكون من المديح : المرثي والافتخار والشكر والالطف في

(25) الصناعتين ص : 137

(26) نفسه ص : 137

(27) نفسه ص : 137

المسألة وغير ذلك مما أشبهه وقارب معناه. ويكون من الهجاء : الذم والعتاب والاستبطاء والتأنيب، وما أشبه ذلك وجانسه. ويكون من الحكمة : الأمثال والتزهيد والمواعظ وما شاكل ذلك، ويكون من اللهو : الغزل والطرود وصفة الخمر والمجون» (28).

وإذا كانت الأصناف الثلاثة الأولى أغراضاً، فالرابع ليس صنفاً من الأغراض ولكن ممارسة فعلية. وهو ما يجعل هذا التصنيف غير متماسك لجمعه بين ماهو اجتماعي صرف وماهو فني له استقلاله النسبي. حيث إن الأغراض الثلاثة يمكن أن نرجعها كذلك الى ممارسات اجتماعية وسلوكيات : المديح الى التكسب، والهجاء الى المهاجمة والحكمة الى التعبد وتأمل الحياة. ويمكن إرجاع ما تفرع عن ممارسة اللهو إلى أصل فني وليكن الوصف مادام الطرد ووصف الخمر والمجون أغراضاً واصفة.

وبعض النقاد ضيقوا التصنيف أكثر مما جعله ابن وهب ولم يضعوا في قمة الهرم سوى غرضين : «الشعر كله نوعان : مدح وهجاء» (29) بل إن ابن رشيق - كما سنرى - يكاد يجعل القمة فردية لا يمثلها سوى الوصف.

وعند عبد الكريم النهشلي تصنيف يبقي فيه على المبدأ الرباعي : (مدح، هجاء، حكمة، لهو) ولكنه يجعل له أصولاً اخلاقية واجتماعية هي : الخير، الظرف، الشر، التكسب. فيولد الشعر من هذه الأصول، أي أن تصنيفه مخالف للتصنيف الصيغي الذي يولد الأغراض من أقسام النحو.

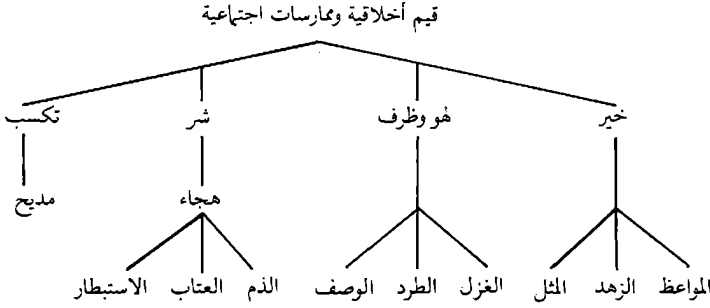
يدخل ماكان تحت صنف الحكمة في تصنيف عبد الكريم، في باب الخير. وتدخل الأوصاف في باب الظرف والهجاء في باب الشر والمديح في باب التكسب.

وهذا التصنيف غير متماسك لأن أصوله غير أخلاقية كلها وليست ممارسات اجتماعية كلها. وهي بالمقارنة مع الأولى (عند ابن وهب) تمثل جنساً لها. لأنها تحتملها. فإذا أدخلنا الأولى في الثانية حصلنا على تصنيف هرمي يولد

(28) البرهان ص : 135

(29) العمدة 1 : 121.

الأغراض من قيم أخلاقية وممارسات اجتماعية .
نختصر ذلك في هذا الرسم



وإذا كان الهجاء شرا والعتاب فرعاً من الهجاء . فهل العتاب شر؟ وهل كل وصف ظرف ؟

إن عبد الكريم إنما حاول أن يجد للأغراض تصنيفاً غير في ، ليخرج من الصعوبات التي يطرحها التصنيف الهرمي وفي مقدمتها تبيان عملية التوالد والانقسام التي تبدو في هذا التحليل كالانقسام الذاتي للخلايا النباتية .

وسواء في هذا التصنيف أو في سابقه عند ابن وهب ، تبقى الخصائص المضمونية هي الأساس . وبنائه كله أو جوانب منه يقوم على التحديد المنطقي : الشيء وضده : خير / شر ، حكمة / لهو ، مديح / هجاء .

وكما طرح التصنيف الهرمي المضموني مشاكل التكاثر اللانهائي وتداخل المضامين في النقد الأوربي فهنا أيضاً تطرح هذه المسألة . ويعترف هؤلاء «القوم» الذين صنفوا الأغراض إلى مدح وهجاء بوجود أغراض أخرى ليست منتمة لأحد من الطرفين دون الآخر . وإنما تأخذ من كل طرف جانباً من حقله الدلالي . وقدموا مثلاً على ذلك بالعتاب والأغراء . لأن «العتاب حال بين حالين ؛ فهو طرف لكل منهما ، وكذلك الأغراء ، ليس بمدح ولا هجاء ؛ لأنك لا تغري بإنسان فتقول ؛ إنه حقير ولا ذليل ؛ إلا كان عليك وعلى المغري الدرك ، ولا تقصد أيضاً بمدحه الشيء

عليه فيكون ذلك على وجهه» (30)

فإذا كان الاغراء غرضاً، فهل يكون الاضحاك غرضاً، والابكاء غرضاً، والتحبیب غرضاً، والتقبیح غرضاً؟ أليست هذه حالات تنشأ في المتلقي من أي غرض؟ فتكون بعض قصائد الغزل مغرية وبعض قصائد الهجاء مضحكة، وبعض قصائد الرثاء مبكية، ويكون العتاب غرضاً ويكون أيضاً معنى لأغراض أخرى، فتكون قصيدة ما من قصائد الغزل أو المديح معاتبه، وكذلك الاعتذار قد يكون غرضاً إذا كان القصد منه الاعتذار. ولكن قد يكون من الغزل أو من المديح ما يتضمن معنى الاعتذار.

فهذه القضية قد تطرحها مسألة الأنماط، لأن الحديث عن شيء اسمه المدح أو الهجاء أو الرثاء دون ربطه بفترة معينة، إنما هو حديث عن نمط من الشعر يتعالى عن الزمن ويمتلك أدواته التي يجب احترامها والخضوع لها. وتجميع النصوص وحده، يسمح بذلك.

ث - الانتقاء التحليلي

سمينا هذا الاتجاه بالانتقائي التحليلي لأنه يميل الى اختيار ماهو رئيس في أغراض الشعر وأكثر شيوعاً ليحللها بعد ذلك، وهذا النوع من التصنيف يكون إما معلناً حيث يبدأ الناقد تحليله بإعلان أسماء هذه الأغراض، أو غير معلناً بحيث يأتي تناول الأغراض تبعاً دون تمهيد بوجودها، ونعطي أمثلة لهذا الاتجاه بقدماء وابن رشيق وابن الأثير الحلبي.

فقدماء يتناول المديح والهجاء والنسيب والمرثي والوصف والتشبيه. ويتناول ابن رشيق: النسيب والمديح والافتخار والرثاء والاقتضاء والاستنجاز والوعيد والانداز والهجاء والاعتذار ثم الوصف. أما ابن الأثير فيذكر الوصف والهجاء والمديح والنسيب والغزل والافتخار والرثاء والاغراء بالتحريض والحكم والأمثال والعتاب.

وسنعتبر تصنيف قدامة أصلاً لقدمه وشهرته عند النقاد القدامى ، ولكون التصنيفين الأخيرين أخذاً عنه في بعض المواضع ، ولذلك ناقش الأول تم نعروض لاضافة الأخيرين .

وأول ما نلاحظه عند قدامة ، هو أن الأغراض تدخل عنده في معاني الشعر، ويدل اصطلاح «معنى» عند قدامة على الغرض وما يتضمنه من معاني شعرية جزئية . ولهذا السبب يتكلم عن «المعاني الستة» التي هي نفسها «أغراض الشعراء» . كما يعدد ضمن «ما يعم جميع المعاني الشعرية» صحة التقسيم والمقابلة والتفسير . . . وهي صفات لا تتسع للغرض كله ولكن للمعاني التي تكونه .

ولا يدل ذكره ستة أغراض على نزعة إحصائية . ولا يوجد عنده ما يشير إلى كونه يجعل من الأغراض الستة لائحة جامعة لكل أغراض الشعر، فبخلاف ذلك، يقر قدامة بأنه إنما ذكر ما رآه أكثر شيوعاً حتى تكون الاستفادة منه أقرب وأعم . ويثبت في سياق ذلك أن المعاني «مما لا نهاية له» مما دفعه لانتقاء ما الشعراء عليه «أكثر حوماً» و«أشد روماً» حتى «يكون مثالا لغيره» على حد تعبيره .

ويتحدد المدح عند قدامة بما يتضمنه من «الفضائل الأربع» التي هي العقل ، والشجاعة ، والعدل ، والعفة ، أو ما يتفرع عنها أو يتولد بالتركيب بينها كالصبر على الملهمات ونوازل الخطوب ، وإنجاز الوعد ، والغيرة على الحرم ، والايثار على النفس ، والاقتصار على أدنى معيشة وغيرها مما نجده عند ابن طباطبا في عيار الشعر، لكن من غير تصنيف إلى أصول وفروع ومرتكب منها . وهذه الفضائل وسط بين مذمومين هما الافراط والتقصير . والجدود : الشعرية تتحقق بالجمع الممكن بينهما . أما الخروج عن الفضائل فنقيصة .

وسواء في الجمع أو الاغراق في المدح بصفة واحدة من تلك الفضائل ، فإن الجودة الشعرية لا تتحقق - بعد مراعاة علم الجيد والردىء المتمثل في مختلف التقسيمات «الجعفرية» التي تكون الشعر - إلا بموافقة شرط خارجي يتمثل في المتلقي المباشر الذي يوجه له المدح . ولذلك كان على الشاعر أن يتصرف في تلك المعاني حسب إضاف الممدوحين اجتماعياً وانقسامهم إلى ملوك ووزراء وقواد ومهنيين وعاطلين .

ويأخذ ابن رشيقي بهذا التقسيم، ويقننه حازم القرطاجني أكثر من سابقه، حين يذهب إلى حد بعيد في فكرة النقاد معتقداً أن كل صنف من الناس يجب أن يمدح بما «يليق به». ومخلص من ذلك إلى أربعة حقول دلالية متميزة متعلقة على التوالي بالخلفاء ثم الأمراء. فالوزراء ومن كان في مكانهم من الكتاب، تم القضاة والعلماء. وكان قدامة قد صنف المديح مميزاً منه ما تعلق بمدح الملوك، والوزراء، والكتاب، والقواد، والحرفيين والمتشردين. ولكنه لا يحدد معجم مدح الملوك. ويترك الشواهد الشعرية تنسب عنه في ذلك. كما لا يميز مدح الخلفاء. أما «ذوي الصناعات» فيجعل لهم حقلاً مما يضمه ما يلي: الفكرة، الروية، حسن التنفيذ والسياسة، السرعة في إصابة الحزم، الاستغناء بحضور الذهن. ويجعل مدح القائد يكون بما يلي: البأس والنجدة، شدة البطش والبسالة، الجود، السهاحة، الشجاعة. ويجعل لمدح الفئات الدنيا «السوقة» معجمين يخص الأول الحرفيين. ويضم ما يماثل الفضائل النفسية التي يمدح بها الملوك والوزراء والقواد دون أن يتضمنها هي نفسها، ويخص الثاني باقي الشعب «الصعاليك والحراب والمتلصصة» وما شابههم، ومما يضم الاقدام، الفتك، التشمير، الجد، التيقظ، الصبر، السهاحة، قلة الاكتراث للصعوبات.

وابن رشيقي يميز هو الآخر من تلك الحقول مدح الملوك بالفضائل الأربعة وما يشتق منها، ويجعل لذلك بناء فنياً تتميز ألفاظه بالبعد عن العامية ومعانيه بالوضوح والانتقاء والايجاز حتى تناسب رغبة الملك في تجنب السأم من الاطالة.

ويرى أن تحت طبقة الملوك ثلاث طبقات هي طبقة الكتاب والوزراء ويقر في معجمها بما جاء به قدامة مضيفاً: جودة النظر إلى الخليفة، والارتفاع الى مستوى النيابة عنه، ثم طبقة القواد وطبقة القضاة وأصحاب المظالم. وهذه الأخيرة لم يميزها قدامة بخلاف ابن رشيقي الذي جعل ضمن معجمها ما ناسب ما يلي: «العدل، والانصاف، وتقريب البعيد في الحق، وتباعد القريب، والأخذ للضعيف من القوي، والمساواة بين الفقير والغني، وانسباط الوجه، ولين الجانب، وقلة المبالاة في إقامة الحدود، واستخراج الحقوق، فإن زاد الى ذلك ذلك الورع، والتحرج، وما شاكلهما، فقد بلغ النهاية»⁽³¹⁾

وابن رشيق لا ينزل كقدامة الى الطبقات الدنيا، بل يقصر المدح على طبقة الملك والطبقات الثلاث الأخرى. أما سوى ذلك فلا يرى «لمدحه وجهها». وإذا حصل ما استدعى المدح في هذه الحالة، فليمدح الانسان «بالفضل في صناعته».

أما حازم القرطاجني، فيذهب في التقسيم أكثر من ذلك، ويرى أن الحقول الأربعة التي أثبتتها قابلة للتفريع الى أصناف؛ حيث إن لكل من الوزراء والقضاة والكتاب والعلماء مراتب. يمدح الواحد منهم بما يليق بمرتبه في نظام الدولة وقربه من الخليفة.

وإذا نظرنا في هذه الحقول عند النقاد الثلاثة، فسنجد أنها غير غريبة عن بعضها. ومنها ما هو مشترك كالعدل والعلم والحلم والجود والورع، ولا أعتقد أن هناك ما يمنع من مدح الأمير أو الوزير بنصر الدين وحسن السيرة والسياسة، والهيبه. وهي من الصفات التي يمدح بها الخلفاء.

لهذا السبب يضيف ابن رشيق صفة بلاغية حتى يتميز مدح الملوك عنه غيرهم. وهي «الافراط» في الوصف. بل يذهب إلى أن للشاعر أن لا يراجع نفسه وأن يصل بالقول إلى أقصاه حتى لو كان إطناباً (32).

وحازم يشق هو الآخر صفة «الافراط» كميزة بلاغية للحقل الأول، أما الحقول الأخرى فيرى أن يوظف فيها ما ينحى «نحو الافراط» و«منحى الاقتصاد».

على أننا نلاحظ أن المشترك الدلالي إذا كان لا ييسر وضع فوارق دقيقة بين تصنيفات المدح، فإن الصفة البلاغية المذكورة لا تعوضه عن ذلك. لأننا لا نستطيع أن نضبط درجتي الافراط والاقتصاد قصد توزيع درجاتها على كل طبقة على حدة.

(32) نسجل هنا تناقضا بين الدعوة للايجاز والاطناب.

وابن طباطبا يبنه إلى شرط آخر لا يرجع لصنف الممدوح ولكن للحالة التي قد يوجد عليها، مما من شأنه أن يضيف للقيم الممدوح بها قيمة. فالجود مثلا «في حال العسر، موقعه فوق موقعه في حال الجدة، وفي حال الصحو أحمد منه في حال السكر، كما أن البخل من الواجد القادر أشنع منه من المضطر العاجز، والعفو في حال القدرة أجل موقعاً منه في حال العجز، والشجاعة في حال مبارزة الأقران أحمد منها في حال الاحراج ووقوع الضرورة، والعفة في حال اعتراض الشهوات والتمكن من الهوى أفضل منها في حال فقدان اللذات واليأس من نيلها، والقناعة في حال تبرج الدنيا ومطامعها أفضل منها في حال اليأس وانقطاع الرجاء منها». (33)

على أنه سواء في ذكر صنف الممدوح أو حالته ووضع، يبقى الشعر مربوطاً لزاوية خارجية دون أن يتم توضيح أثر هذه الزاوية في التركيب اللغوي للمدحة بما يخص كل صنف منها على حدة. ومادام هذا الربط يفترق القرينة التشكيلية، فسيظل عاجزاً عن كشف «الجودة» من حيث كيفية تحققها لا من حيث كم ما يحققها.

وإذا كان لهذه العلاقة الخارجية فائدة، فالذي يجنيها هو الشاعر. لأنه بإدراكه ميكانيزمات السياق الخارجي ينجح في إصابة مرامي الكلام حيث ينال الرضى والاعجاب من الممدوح بصفة خاصة وربما من السامع أو القارئ بعامة من حيث ذكره لبعض القيم الاجتماعية والدينية الموصوفة اجتماعياً بأنها «نبيلة».

وقدامة يثر ضمن معجم المديح قضية استبعاد الصفات غير النفسية كالمدح بمجد الأباء وكثرة العشيرة والثروة وجمال الوجه والهئية وقوة البنية. . . لأن المدح بها في رأيه «عيب وغلط».

ورغم أن أبا هلال العسكري كان - زمنياً - من السابقين لتأييد فكرة قدامة، إلا أن غيره ذهب إلى خلاف ذلك. كالأمدي وابن رشيق وابن سنان الخفاجي.

فابن رشيقي يعقب على موقف قدامة بإبعاد الوصف بالفضائل العرضية والجسمية قائلاً : «إلا أن قدامة قد أبى منه، وأنكره جملة، وليس ذلك صواباً، وإنما الواجب عليه أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح، فأما إنكار ما سواها كرة واحدة، فما أظن أحداً يساعده فيه، ولا يوافق عليه»⁽³⁴⁾

ولو عاش ابن رشيقي لغاية القرن السابع، لأدرك أن ناقداً لامعاً هو حازماً القراطاجني، يدعم قدامة مثبتاً المدح بالفضائل النفسية الأربع وما تفرع أو تتركب منها، داعياً إلى اجتناب المذمومين الذين تكون الفضيلة وسطاً بينهما، متابعاً قدامة في أن ذكر الصفات الجسمية والعرضية للممدوح أو المهجوم لا يحمده في المدح والهجاء معاً، وهو بذلك يرد اعتراض الأمدى والخفاجي - وضمنياً - اعتراض ابن رشيقي بحجة أن للانسان قدرة على اكتساب الفضيلة النفسية وتجنب نقيضها أو التطبيع بها هو مذموم منها. أما «خلقة الانسان وصورته» فما لا دخل له فيه، ولا يستطيع تغييره وتجنبه. كما ليس هو الذي منح نفسه الجمال والقوة إذا كان متصفاً بهما. فإذا مدح شاعر بها هو مستحسن من الصورة والهئية، كان ذلك «مخادعة» للممدوح. وإذا هجا وذم بالنقائص الجسمية كان ذلك «تحملاً» على المهجور.

وابن طباطبا عنده منزع مخالف لما يذهب إليه قدامة من نقاء الغرض حيث إنه - وهو يعرض رأيه فيما سمي بالسرقات - لا يرى مانعاً من أن يستعمل الشاعر «المعاني، المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشييب أو غزل، استعمله في المديح، وإن وجدته في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجدته في وصف ناقة أو فرس، استعمله في وصف الانسان، وإن وجدته في وصف إنسان، استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها»⁽³⁵⁾.

فإذا انتقلنا من المديح إلى الهجاء. فسنجد أنه يعرف كنقيض للمديح بسلب المعاني الفاضلة. فعند قدامة نقرأ أن أضداد المديح كلما كثرت في الشعر، كان أهجى. والهجاء كالمديح عند قدامة وحازم من حيث وجوب اجتناب الهجاء بالنقائص العرضية والجسمية فيه.

(34) العمدة 2 : 135

(35) عيار الشعر ص : 126

على أن ابن رشيقي يعارضه في هذه النقطة، مثلما عارضه فيها في المديح، كما يورد عددا من الآراء التي ترى في جيد الهجاء ما ابتعد عن القذف والافحاش، كما يبين أن للهجاء حقولا دلالية حسب أصناف المهجويين ويقدم مثالين لذلك بأبي نواس وأبي الطيب الذين يرى في هجائهما اختلافا حسب طبقات المهجويين ومراتبهم.

والفهم الأخلاقي للهجاء طرح منذ فترة أقدم. حيث نلاحظ، أن القاضي الجرجاني يدعو لاجتناب القذف والافحاش لأنه «سباب محض». ولكنه يضيف خصائص بلاغية وتداولية لتمييز غرض الهجاء: «فأما الهجو، فأبلغه ماجرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وسهل حفظه وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس. فأما القذف والافحاش فسباب محض. وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن. وتصحيح النظم»⁽³⁶⁾

إن الهجاء كالمديح ليس مفصولا عن الحياة الاجتماعية والنشاط اللغوي. فهو ممارسة لغوية تكاد تكون يومية معبرة عن علاقة نوعية بين الناس. ونرى أن القاعدة الأصلية للهجاء هي ما سماه الجرجاني «السباب المحض». ولكن هذه القاعدة توجد بالنسبة للهجاء الأدبي في درجة دنيا من الابداع أو في درجة الصفر. والمبدع يتوفق في إصابة أدبية الهجاء كلما ابتعد عن تلك القاعدة وتوسع في اللغة مثلما ذكر الجرجاني، ومثلما ذكر ابن رشيقي وابن الاثير الحلبي فيما بعد. فعند هؤلاء النقاد جميعا يبنى الهجاء أسلوبيا على بلاغة التعريض دون تصريحه وموضوعيا على سلب معاني المديح وأخلاقيا على اجتناب القذف والافحاش وهكذا يمكن أن نراجع العلاقة بين المديح والرثاء ونحصرهما في المختصر التالي:

مديح = ذكر الفضائل النفسية أو العرضية أو هما معا + الافراط أو الاقتصاد.
 هجاء = مديح - ذكر الفضائل النفسية أو العرضية أو هما معا + التعريض
 ولم نضف إلى هذا المختصر خصائص الوزن والقافية لأنه لم ينظر إليهما كخصائص بانية ومائزة في الغرضين المذكورين. ولا أدل على ذلك مما قاله الجرجاني عن كون السباب المحض قد يوزن ويقفى دون أن يرقى للهجاء الأدبي.

(36) الوساطة للجرجاني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي

أما الرثاء، فلا يتحدد عند نقادنا القدامى بما يتضمنه من معانٍ. لأن معانيه مشتركة مع المديح، فبمثل ما يمدح الممدوح من الفضائل يرثى الميت. والفارق بين المديح والرثاء هو في الصيغة اللغوية، حيث توظف في الرثاء صيغة الزمن الماضي إذ «ليست بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل: كان وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته، وقد يفعل في التأبين شيء يفصل به لفظه، عن لفظ المدح بغير كان وما جرى مجراها، وهو أن يكون الحي مثلاً يوصف بالجلود، فلا يقال كان جواداً ولكن يقال ذهب الجود أو فمّن للجلود بعده، أو ليس الجود مستعملاً مذتولاً، وما أشبه هذه الأشياء» (37)

وفكرة الربط بين المديح والرثاء، أقدم من قدامة، فيونس بن حبيب فيما يقول عنه ابن سلام، كان يرى التأبين مدح الميت والثناء عليه، أما المدح فهو للحي.

كما أن هذه الفكرة واردة عند الفلاسفة في تفسيرهم لأرسطو. فالفارابي يجعل «طراغوديا» مديحاً موضوعها «مدبرو المدن» وأن الموسيقين كانوا «يعنون بها بين يدي الملوك، فإذا مات الملك زادوا في أجزاءها نغمات أخرى وناجوا بها على أولئك الملوك» (38).

ولابن سينا نفس الفهم حين يعرف «طراغوديا» بقوله «وهو المديح الذي يقصد به إنسان حي أو ميت، وكانوا يعنون به غناء فحلا، وكانوا يبتدئون فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن ثم ينسبونها إلى واحد، فإن كان ميتاً زادوا في طول البيت أو في لحنه نغمات تدل على أنها مرثية ونياحة» (39)

ويمكن أن نستنتج من ابن سينا كيف أن للرثاء قاعدة في الحياة اليومية، وهي «النياح» الذي يمارسه الناس كنشاط فعلي وكلامي كلما مات أحد الأقارب وبخاصة النساء.

(37) نقد الشعر لقدامة بن جعفر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية بيروت ص: 118.

(38) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص: 153

(39) فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا تحقيق عبد الرحمن بدوي. ضمن فن الشعر لأرسطو

ص: 169.

على أننا نود أن ننبه إلى أن الفارابي وابن سينا، وإن كان يجمعها بقدامة توليد الرثاء من المديح، إلا أن نظرتهم كانت من زاوية مغايرة. لأنها نظرا إلى الفرق بين الغرضين من جهة الإيقاع (طول البيت، اللحن) أما قدامة - وبسبب اختلاف طبيعة تقديم الرثاء بين اليونان والعرب - فقد تجنب الإيقاع معتمدا عنصر الزمن، وسانده في ذلك أبو هلال العسكري في الصناعتين.

لكن قدامة لم يطور هذا التفسير اللغوي ليجعل صيغة الزمن مدخلا لفهم بنية المراثية في تمييزها عن المدحة، بل لم ينظر للصيغة إلا كعنصر خارجي لا فاعلية له في البنية مادام «ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه» على حد تعبيره.

وهكذا يمكن أن نختصر الرثاء في هذه الصيغة :

الرثاء = مديح + الزمن الماضي .

والواقع أن هذه الصيغة التي يضعها قدامة لا تفضي بالدارس إلى نتائج جد دقيقة. فإلباس الفضائل صيغة الزمن الماضي لا يعطي دائما مراث. وهذا ما جعل قدامة يقدم أمثلة عما شابه المديح من المراثي. وهذا التداخل بين المديح والرثاء يمكن أيضا أن نستثمره كشاهد نعارض به ماذهب إليه قدامة من ضرورة أن يوجه الكاتب لغته للغرض المقصود دون العدول عنه.

ويشمل تصنيف قدامة التشبيه، حتى أخذ عليه قديما وحديثا جعله التشبيه غرضا مع أنه ليس مؤشرا إلى نوع أدبي. على أننا نرى في التشبيه غرضا من حيث إن الشاعر يهدف إليه ومن حيث هو معنى من المعاني أو يفصح عن معنى. ومادام اصطلاح قدامة يتسع ليشمل الأغراض والمعاني وحتى البلاغة، فهو يسمح بمكان للتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها لولا حصره الدائرة فيما هو أعم وأكثر شهرة.

أما الوصف فيتضمن معنيين ؛ الوصف كغرض والوصف كصورة ونعت جزئي. وتعريف قدامة للوصف يتضمن المعنيين معا : «الوصف إنها هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنها يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته» (40)

ويعود مرجع النماذج التي قدمها قدامة لتفسير تعريفه هذا الى الحرب أو الطبيعة (أرض، سيل، خيل، غناء) أي إلى ما يسمح بمحاكاة أقرب لنقل الواقع عينه. وقد تكون تلك النماذج أجزاء من أغراض متعددة غير الوصف، أو أجزاء لمقطوعات خاصة بالوصف وحده.

والتداخل بين الوصف والتشبيه شائع عند أغلب النقاد والبلاغيين. فعند العسكري : «التشبيه الوصف» وعند الرماني يدخل التشبيه والاستعارة في الوصف، وعند السكاكي «تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفه» أما ابن رشيق فيرجع أكثر الشعر إلى الوصف ويضمنه التشبيه مفرقا بينها من جهة «أن هذا (يقصد الوصف) إخبار عن حقيقة الشيء. وأن ذلك مجاز وتمثيل»⁽⁴¹⁾

ومعنى الإخبار في قول ابن رشيق هو معنى ما يقصده قدامة بحكاية الشيء بالشعر وتمثله للحسن، ولا يبقى هناك فرق بين المحاكاة والتمثيل لما كان أكثر النقاد يقصدون بها رسم الشيء في اللغة، إذ محاكاة الشيء وتمثله بمعنى واحد. وقد انتقد ابن الأثير التفريق بين التشبيه والتمثيل : «وجدت علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا بابا مفردا، ولهذا بابا مفردا، وهما شيء واحد لافرق بينهما في أصل الوضع يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال : مثلته به»⁽⁴²⁾ وقد قرن الفلاسفة بين المحاكاة (الوصف) والتشبيه : «والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء، من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه»⁽⁴³⁾.

بل إن الفارابي يعقد مقارنة مهمة بين الشاعر كواصف أو مصور وبين الرسام أو المزخرف : «إن بين أهل هذه الصناعة، (يقصد صناعة الشعر) وبين أهل صناعة التزيين مناسبة، وكأنها مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول إن بين الفعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن

(41) العمدة 2 : 294.

(42) المثل السائر لابن الأثير تحقيق د. محمد الحوفي ود. بدوي طبانة. دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة (د. ت) 2 : 115.

(43) تلخيص كتاب أرسطو طالس في الشعر ص : (257 - 258).

موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»⁽⁴⁴⁾

إن هدفنا من هذه المقارنات أن نقرب الطبيعة الفنية للوصف باعتباره تصويرا يتداخل مع المحاكاة والتشبيه والتمثيل والأخبار وكلها اصطلاحات تسند بعضها في رسم صورة الموصوف.

وفي الشعرية الحديثة يحتفظ الوصف بمفهومه كنقل لصفات الشيء إلى اللغة، ولكن يحدد في مقابل السرد، وهكذا يرى جيرار جينيت أن من البديهي وجود نصوص وصفية خالصة تهدف إلى تمثيل وتقديم الأشياء في وجودها المكاني، ويوضح بأنه إن أمكن وجود وصف بدون سرد، فلا يمكن أن يوجد سرد بدون وصف، فالوصف ذو علاقة بالمكان، أما السرد فيقدم حركة الأشياء وتوالي الأحداث أي أنه ذو علاقة بالزمن. وحتى في الأنواع السردية كالملمحة والرواية والقصة القصيرة والحكاية، قد يحتل الوصف مكانا كبيرا، غير أن للسرد ميزة مزدوجة فهو يقدم الحدث والشيء المرتبط به، أما الوصف فميزته القدرة على تجريد الشيء من الزمن، والوصف والسرد كلاهما نمطان للخطاب، والاختلاف بينهما راجع إلى المحتوى⁽⁴⁵⁾

وحازم القرطاجني لا يبعد كثيرا عن هذا الفهم حين يقسم المحاكاة إلى ثلاثة أقسام حسب طبيعة الموضوع والنوع الأدبي الذي يصوغه في اللغة :

الشيء ← الوصف .
تجزئة الحياة ← الحكمة
الخبر ← التاريخ

«المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخيل الشيء الموصوف، وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والأحوال وما تستمر عليه أمور الأزمنة والأمكنة،

(44) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص : (257-258)

(45) Figures II : 156

وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى ومولاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها» (46)

على أنه سواء عند حازم أو غيره يبقى احترام ما يوجد عليه الموصوف ضروريا. ويشترط الاخلاص في تمثيله وتقديمه. والجودة في الوصف لا تتحقق عندهم إلا بما يقارب النقل الأمين للموصوف حتى يكاد الشاعر «يمثله عيانا للسامع» (47)

وقد انحصرت النماذج التي قدموها للوصف في موضوعات بعينها. ويخص ما قدمه ابن رشيقي - كقدامة - بعض الحيوانات كالقيل والزرافة أو بعض الأجهزة العلمية كالاصطربلاب والبركار. وحتى في تميزه بين موضوعات الوصف القديمة والحديثة يدير ابن ترشيقي أغلبها على وصف الحيوانات والبوادي والصحاري، ومجالس اللهو والطرب وأجساد النساء ووصف الرياض والقصور والحروب وغيرها. وكلها موضوعات خارجية مجسدة ترصد كمشاهد تأخذ حيزا في المكان دون أن يكون التعدي إلى توالي الزمن في أغلبها أمرا ملموسا. فهي تدخل بشكل عام في القسم الأول من أقسام المحاكاة عند حازم أي تخييل الشيء الموصوف باستقصاء مجمل أجزائه وتلك هي «المحاكاة التامة في الوصف».

وإذا كان الوصف لا يتحدد عند هؤلاء النقاد بحصر موضوعاته حصرا نهائيا، بل بخاصيته اللغوية المتمثلة في التشبيه والتمثيل والمحاكاة، فتحديد النسب عند قدامة يرتكز بشكل رئيس على الصفات المضمونية، إذ أنه يتحدد في «ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن» في مقابل موضوع الغزل الذي هو «التصابي والاستهتار بمودات النساء» (48) وفي الحاليتين تبقى المرأة هي موضوع الكتابة الشعرية. ويصعب نقاء الغرض في هذه الكتابة. ولهذا السبب لم يقنعنا قدامة بوضوح الفرق بين الغزل والنسب. وقدامة ذاته يؤكد التداخل بينهما في فهم نقاد آخرين حين يثبت أنه «قد يذهب على قوم أيضا الفرق بين النسب والغزل».

(46) منهاج البلغاء ص : 105

(47) العمدة 2 : 294

(48) نقد الشعر ص : 134

والمعاجم العربية وسياق النقد العربي يؤكدان في أكثر من حالة توحيد دلالات المصطلحين، بل توحيد تلك الدلالات حتى مع مصطلح «تشبيب» الذي يطلق كذلك على ما يكتب من شعر في العلاقة بالمرأة.

وابن رشد على سبيل المثال يفهم النسب كغزل - حسب تحديد قدامة له : «وذلك أن النوع الذي يسمونه النسب، إنما هو حث على الفسوق، ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان. ويؤدبون من أشعارهم بما يحث على الشجاعة والكرم»⁽⁴⁹⁾.

ويضيف قدامة لما يتميز به الغزل من «الركة واللطافة» معجماً لغوياً من الألفاظ الشائعة «المستعذبة» أي أنه يقصد لغة الغزل الحضري الخالية من الألفاظ الغريبة غير المستعملة والمستكرهة من متكلمي الحواضر، وهو بذلك يستعيد رأي أبي تمام. وما رأيه في النسب إلا إعادة لما قاله أبو تمام في وصيته للبحثري من هذه الجهة.

أما تصنيف ابن رشيقي الانتقائي التحليلي، فنلاحظ أنه - بالمقارنة مع تصنيف قدامة - يسقط منه التشبيه ليضعه في مكانه ضمن أبواب البلاغة. وإن كان أدخله في «باب المعاني المحدثه» وعده «أصعب أنواع الشعر». لكن تصنيفه يضيف أغراض الافتخار، والاقتضاء والاستنجاز، والعتاب، والوعيد والانداز، والاعتذار.

ففي الافتخار يستند ابن رشيقي إلى مفهوم المديح من حيث الموضوع. ولكن بتغيير وجهة الخطاب.

فإذا كان الخطاب الشعري في المديح موجهاً من الشاعر نحو الممدوح أي من أنا ← أنت. فهو في الفخر يصدق عليه أحد أصناف أرسطو. ونقصد (حين يتكلم الشاعر باسمه)، حيث تكون وجهة الخطاب من الشاعر نحو الشاعر أو نحو قومه أي من أنا ← هم إذا قصد بـ (هم) الشاعر وقومه، ولكن يغلب التوجه نحو المهدفين الأولين أو نحوهما معاً. يقول ابن رشيقي : «الافتخار هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار،

(49) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص : 205.

وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار»⁽⁵⁰⁾ وهذا يعطي :
الفخر = مديح + ضمير متكلم

إن ابن رشيقي كاد يجعل لكل فعل كلامي غرضاً. فللفعل اعتذر غرض وللفعل وعد غرض وللفعل انذر غرض وللفعل اقتضى (أي طلب حاجة) واستنجز غرض، إن في هذه الحالات تتداخل الأفعال ولا تتميز الأغراض فيها بينها إلا نسبياً. فإذا تفحصنا (الاعتناء والاستنجاز)، فسنجد أنه لا يخرج عن المديح إلا بالتصريح بنيل العطاء :

أذكر حاجتي أم قد كفاني	حياؤك ؟ إن شيمتك الحياء
وعلمك بالحقوق وأنت فرع	لك الحسب المهذب والسناء
خليل لا يغيره صباح	عن الخلق الجميل ولا مساء

وطلب العطاء يوجد مضمناً في المديح أو مصرحاً به، وقد جعل ابن قتيبة - فيما رواه عن غيره من أهل العلم - «البعث عن المكافأة» من خصائص القصيدة المادحة .

والعتاب كغرض لا يمتلك نفس وضوح الأغراض المعروفة، وهو - بتعبير ابن رشيقي نفسه - «يسرع الى الهجاء» كما يلتبس بأفعال الاستعطاف والانتصاف والاحتجاج والمن والاجحاف والاعتراف. بل يلتبس به الاعتذار على الرغم من أن ابن رشيقي جعله غرضاً مستقلاً. والاعتذار يتداخل أيضاً مع المديح. وفي شواهد النابغة مثال على ذلك وبخاصة اعتذاريته التي منها بيته المعروف :

فإنك شمس والملوك كواكب
إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وينطبق على غرض «الوعيد والانداز» ما ينطبق على سابقه، وبخاصة أن ابن رشيوي يربطهما بالهجاء حين يذكر أن من الشعراء من كانوا «يتوعدون بالهجاء»،

(50) العمدة 2 : 143 . والعسكري أسبق في الربط بين المفتخر ونفسه .

ولسنا نطلب من ابن رشيق إقامة الوضوح والنقاء بين هذه الأغراض ، لأن ذلك غير ممكن في أي نوع أدبي . ولكن حين يتعلق الأمر بوجود نسق تصنيفي فإن عناصره تفترض قدرا من وضوح التمايز .

على أن تتبع هذه الأغراض والكشف عنها يدل - في حد ذاته - على درجة عالية من التدقيق عند ابن رشيق . لأن أفعال الكلام في تلك الأغراض متداخلة ويصعب الكشف على سبيل المثال عن القصائد التي يعتذر فيها الشاعر دون أن يعاتب أو يمدح ، أو التي يمدح فيها دون أن يعتذر أو يقتضي . أو التي يتوعد فيها دون أن يضمن وعيده هجاء أو رغبة في الهجاء .

أما ابن الأثير الحلبي فقد كان يمكن لتأخره الزمني (ت 737 هـ) أن يسمح له بإعادة قراءة من سبقوه لكنه لا ينتقي من الأغراض سوى بعضها وتدخل عنده ضمن أبواب البديع ، وليست كذلك عند قدامة الذي ادخلها في «المعاني» ولا عند ابن رشيق الذي خصها باب مستقل هو «باب في أغراض الشعر وصنوفه» .

ففي نسق ابن الأثير الحلبي يتقدم الوصف والهجاء على المديح بخلاف ما كان سابقا . ويتحدد الهجاء مضمونيا في «ذكر المساوىء» كمقابل للمديح ، والمساوىء جسمية واتفاقية ونفسية . فالحلبي يتبع إذن خطى الأمدى وابن سنان وابن رشيق مخالفا قدامة وحازما . ويتبع ابن رشيق مرة أخرى في تفضيل أسلوب «التعريض» في الهجاء على «التصريح» بخلاف العسكري الذي رأى أن أحسن الهجاء ما تراوح بينهما : كما يوافق سابقه على إخراج شعر القذف والافحاش من الهجاء بل من الشعر .

على أن ابن الأثير يربطه من جهة أخرى إلى خاصية شكلية يرى أنها تميز الهجاء عن المديح وهي أن «يكون قليل الأبيات قصير العروض»⁽⁵¹⁾ وهو بذلك يضيف إلى الهجاء خاصية أخرى تجعله يتميز عن المديح لا في الموضوعات فحسب ولكن في الشكل أيضا . ومع ذلك فقد تحفظ في قبول هذا الحكم كخاصية للهجاء .

(51) جوهر الكثر لابن الأثير الحلبي تحقيق د . محمد زغلول سلام . منشأة المعارف بالاسكندرية 1983

لأنه غير مطابق لنماذج شعر المهجاء القديم، إلا إذا كان ابن الأثير يستند إلى نماذج من المهجاء في شعر المتأخرين على عهده. أو كان حكمه هذا نابعا من تصور شخصي معياري لنموذج المهجاء الممكن.

وقد نرجح الاحتمال الأول حين نتوسع في فهمه للمهجاء ونذكر أنه أدخل فيه موضوعات وأغراض تناسب إلى حد كبير قلة الأبيات وقصر العروض، فقد أدخل فيه الحكم والأمثال «ذم الزمان»، كما أدخل فيه «الوعيد والانذار» وجعل «النصر» داخلا فيه بشكل عام. ومن الموضوعات التي حددها للمهجاء: الاحتقار، الحسد، البخل، ذم الأئمة والقضاة والشهود والفقهاء والنصارى واليهود والحكام الظالمين والأصدقاء غير الأوفياء و«الجماعة».

وابن الأثير أكثر ميلا إلى التدقيق في الاشتقاقات اللغوية والمعاني الاصطلاحية لبعض الأغراض، ولذلك يميز بين الحمد والمدح والشكر، فيجعل الحمد خاصا بأفعال الشخص موضوع الخطاب وحدها، والمدح خاصا بأفعاله وصفاته معا. أما الشكر فيأتي في تعبيرها غامض الدلالة ويجعله في القول والفعل.

والشكر في اللغة «مقابلة النعمة بالقول والفعل والنية» (اللسان - شكر) وقد فرق ثعلب بين الشكر والحمد. فجعل الشكر على الفعل وحده والحمد على الفعل وغيره: «الشكر لا يكون إلا عن يد، والحمد يكون عن يد وعن غير يد، فهذا الفرق بينهما» (اللسان - شكر) لكن ابن سيده يقصره على الفعل وحده.

هذه التدقيقات كانت تضع الشاعر في موقف صعب، إذ كان عليه أن يوفق بين الاجادة ومقتضى الحال ومقام الممدوح وأحواله.

ويفرد الحلبي موضوعات الزهد والحكم والأمثال ببايين في سياق حديثه عن الأغراض مع أنه أدخل ما تضمن «ذم الزمان» ضمن المهجاء، فالزهد يقال فيما كان «ضد الرغبة». أما الحكم والأمثال فمتمقاربة موضوعيا لأنها ذكر «عواقب الأمور» و«أحوال الناس»، ولكنها من الناحية الصيغية تبرز عن موضوعات وأغراض أخرى يهيمنة بعض الصيغ اللغوية عليها، كالشرط بمن وإذا، وكأن تسبق بالأدوات

التالية : رب ولا ، وكيف ، وكم ، وكل .

ولا يضيف الحلبي شيئاً إلى باقي أغراضه عدا التوسيع في الشواهد، لأنه يتكئ فيها على ابن رشيق وقدامة .

إن هذا الاتجاه التصنيفي تأسس إذن على اختيار مجموعة من الأغراض وتحليلها بتبيين ما تتفرد به أو تلتقي فيه مع بعضها . إن من سماته كونه لا يغامر بادعاء الحصر النهائي لكل ما يمكن من أغراض . فنحن بذلك نضعه في مقابل اتجاه تصنيفي آخر أهم ما يميزه منزعه نحو الاحصاء والحصر .

وفي «طبقات فحول الشعراء» نقرأ : «سألت الأسيدي - أخابني سلامة - عنهما . فقال : بيوت الشعر أربعة : فخر ومديح ونسيب وهجاء»⁽⁵²⁾ و«بعض العلماء» يضع بدل «بيت» الفخر «ركن» الرثاء ، فيحتفظ بالرقم أربعة ناسفا البيت تاركاً ، محله الركن : «وقال بعض العلماء بهذا الشأن : بني الشعر على أربعة أركان هي : المدح والهجاء والنسيب والرثاء»⁽⁵³⁾

وفي الحالتين يتأكد عدم نجاح هذا النوع من التصنيف الحصري لأنه غير قادر على احصاء كل الأغراض إلا بإدخالها في بعضها وهذا سيفضي إلى التصنيف الهرمي الذي له سلبياته أيضاً .

على أن النصين المثبتين بتوظيفهما كلمتي «ركن» و«بيت» ، إنما يؤكدان على قاعدية الأغراض المذكورة ضمن لائحة للأغراض الممكنة ، فتوظيف الكلمتين قد يشير إلى أن منحاهم إنما اتجه صوب الركني والأساسي في الاحصاء والحصر . مما يعني أن تلك خطوة لتجنب مواجهة حصر الأغراض كلها .

(52) طبقات فحول الشعراء 1 : (378 - 379)

(53) العمدة 1 : 120

فتأمل الأغراض المذكورة ندرك أنها فعلا لبنة للتصنيفات الأخرى وهذا ما يؤكد حازم القرطاجني في قوله : «أما من قسمه إلى مديح ونسيب وهجاء ورثاء ، فإننا قسمه بحسب الأهم فالأهم ، والأوقع فالأوقع من الأغراض التي هي أصول بأنفسها ، أو فروع عن غيرها ، لأن وقوع الأقاويل الشعرية في هذه الأغراض أكثر من وقوعها في غيرها» (54)

على أن حازما يضيق من دائرة الأغراض المهمة ليجعلها ثلاثة فقط : النسيب ، والمديح والرثاء . وينزل الهجاء الى دائرة «ماقل» ووقوعه حيث المنافرات والمشاجرات والمفاخرات والمهاجاة ، وتتوسط الدائرتين دائرة «ما توسط» حيث المعاتبات والاستعطاف والاستعدادات ، لكن حازما عرف في النقد العربي بطريقة جد متميزة في التصنيف . وقد أدخلناها ضمن التصنيف النفسي .

ج - النفس

يتأسس هذا الاتجاه التصنيفي على جعل حالة أو حالات نفسية أصلا للغرض . سواء كانت هذه الحالة نابعة من المنشئ أو متولدة في المستقبل .

وأصول هذا النوع من التصنيف قديمة في النقد العربي ، وتسعفنا في اثبات ذلك نصوص كثيرة نذكر من أقدمها جواب أرطاة بن سهية عن سؤال عبد الملك بن مروان له : «أتقول الشعر اليوم ؟ فقال : والله ما أطرب ، ولا أغضب ، ولا أشرب ، ولا أرغب ، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن» (55)

وقد أخذ هذه القولة غيره فجعلوها «قواعد» للشعر . ونسبو الشرب للطرب ، وفرعوا من الرغبة المدح والشكر ، ومن الرهبة الاعتذار والاستعطاف ، ومن الطرب الشوق والنسيب ، ومن الغضب الهجاء والتوعد والعتاب» (56)

(54) منهاج البلغاء ص : 341 .

(55) العمدة 1 : 120

(56) نفسه 1 : 120

لكن هذا الاتجاه التصنيفي النفسي ظل - كما أشار دارس محدث - عبارة عن «إشارات عابرة، وآراء متفرقة، إلى أن جاء حازم فكان هذا الزجل» (57). فلحازم فعلا آراء تتميز بالوعي بالموضوع الذي تناوله.

تدخل الأغراض عند حازم في المعاني، والمعاني تعرف عنده بأنها الصور التي تنشأ في الذهن للدلالة بواسطة اللغة على الأشياء والأمور الموجودة خارج الذهن. فهي بمثابة المفهوم عند سوسير والأمور والأشياء بمثابة المرجع.

فالأغراض إذن باعتبارها معان ليست موضوعات ومراجع خارجية قبلية، بل إنها لا تنشأ إلا بتحويلات اللغة في «الذهن». وإذا كان المعنى الواحد الجزئي قد تكون «الصورة» الدالة عليه في الذهن كلمة واحدة، فإن تركيب المعاني (الغرض) لا يتحقق إلا بآلية الذهن في التركيب بين المعاني تصرفا في النحو والبلاغة ومختلف سياقات اللغة.

إن الأغراض ليست مراجع خارجية مادامت لا تتحقق إلا داخل الذهن. إنها بالتالي «هيات نفسية» حسب اصطلاح قدامة، أما المرجع الخارجي فهو ما اصطلاح عليه حازم ب «جهات الشعر» مثل الحبيب والمنزل والطيف، وقد وضحنا في بداية هذه الدراسة كيف تكون «جهات الشعر» دلالة للغرض إذا قصد به دلالته المرجعية.

وعلى أساس هذه النقلة النفسية يعيد حازم تصنيف الأغراض، واصفا التقسيمات السابقة عليه بأنها «غير صحيحة». ولكن هذه النقلة النفسية لا تفسر إلا في ضوء مبدأ «نفعية الشعر». حيث يجعل حازم هذه النفعية في أمرين؛ إحداث منفعة أو دفع ضرر.

(57) مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، د. منصور عبد الرحمن. مكتبة الأنجلو

إن المتلقي هو مصب هذه النفعية، والمتلقي في هذا السياق، هو المتلقي المباشر الذي يوجه إليه الغرض.

يكون الشاعر في هذه العملية التوجيهية كربان سفينة يتحكم فيها كيف يشاء . وكأن المتلقي المقصود لا فعالية له . إذ يبدو مستسلماً أمام سلطة الشعر الفاعلة فيه بقولي البسط - والقبض . فتبسطه نحو المنفعة وتقبضه عما فيه ضرر . فهذا المبدأ هو سبيل «القسمة الصحيحة» على حد تعبير حازم .

يوجد في أعلى القاعدة النفسية عند حازم أغراض يسميها «أجناساً»، وهي الارتياح والاكتراث وما تركب منها، وتحتها «أنواع» هي : الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والتزوع والخوف والرجاء، وهي حالات نفسية فرعية، وعنهما تنفرع الأغراض الفنية مباشرة حيث توجد «تحتها» «أنواع» أخرى هي المدح والنسيب والرتاء والتذكريات وأنواع المشاجرات وما كان مثلها .

إننا نلاحظ إذن أن الأغراض الأم هنا لا تشتق من بعضها أو من صيغ لغوية أو من أخلاق وممارسات، ولكن من حالات نفسية . فهذه الاشتقاقات والتصنيفات تندرج عند حازم، في نوع من التفرع والتشابك المرتبطان بأحوال النفس من بسط وقبض وتفجع وتأس ورزء . كما ترتبط بأحوال الممدوح النفسية في الظفر أو النجاة أو الاخفاق إلى أن نصل إلى ما يسميه حازم «أمهات الطرق الشعرية» وهي التي يمكن أن نطلق عليها بتعابير آخريين أركاننا وبيوتنا، وهذه «الأمهات» أربع : التهاني والتعازي والمدائح والأهاجي ومع كل «أم» أغراض أخرى، يقول حازم : «فقد تبين أن أمهات الطرق الشعرية أربع ؛ وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها، وأن كل ذلك راجع إما إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا» (58)

وربما نتساءل في هذا الصدد عن سبب إسقاط حازم «أمومة» بعض الأعراس مع إقرار، غيره لها وقد نعمم هذا السؤال على باقي النقاد في إسقاطهم أعراسا دون أخرى، وأعتقد أن الجواب عن هذا السؤال - حين يتعلق الأمر بنقاد مختلفة ظروفهم الزمنية والمكانية - هو كون الأعراس متدرجة في سلمية معينة، وأن هذه السلمية خاضعة باستمرار لمتغيرات أدبية واجتماعية مما يجعل القيمة التداولية لبعض الأعراس تصبح أكثر من غيرها في حين تنزل قيم أخرى.

إن الأعراس ليست ثابتة، فهي متحركة متجاورة مع بعضها تتبادل التأثير والتأثير في جدل مع الواقع بمختلف مستوياته، ولعل الدراسات التطبيقية هي التي قد تفسر هل أصبحت التهاني والتعازي على عهد حازم أعلى في سلمية الأعراس من أخرى كالفخر والنسيب. وإلى أي حد كان حكم حازم صادقا على وضع الشعر الذي عاصره.

ونريد أن نتقل الآن إلى نقطة أخرى في الحديث عن الأعراس عند حازم وهي ربطه بين الوزن والغرض، فقد نعتبره أكثر من غيره توفقا في ذلك الربط، على الرغم مما له من أصول أرسطوية وعربية أقدم من حازم، مثلما نطالع في الرسالة الموضحة للحاتمي، حيث ينص فيها على كون الشاعر يجب «أن يتأمل الغرض الذي يرميه فكره، فينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمرارا، ومع أي القوافي يكون أشد اطرادا» (59).

ولكن حازما يتوسع في دلالة الوزن على الغرض، فيرى أن عروض الشعر العربي إما طويل أو قصير أو متوسط حسب مقدار نسبة الأوزان إلى المعاني؛ إما تفضل عنها أو تضيق عنها أو تساويها، ويسهل أن نقف على هذه الأقسام بمجرد إحصاء تفاعيل كل بحر. على أن حازما قد يصعب عليه من جانب آخر إقناع الدارس بأن الأعراس لها هذه القسمة الصوتية الدلالية - حيث يكون من بحور الشعر ما ينفرد بالجزالة، وما ينفرد بالحنان والرقّة. فهذه صفات صوتية ودلالية

وعاطفية غير منتسبة للتفاعيل «ونظرة يسيرة في تراث الجاهلية الشعري تكفي لأن تكشف لنا عن زيف هذه الصلة بين الأوزان والمعاني على نحو ما يتصورها القدامى والمحدثون ؛ فعلى الرغم من أن كل قصيدة من القصائد الجاهلية منظومة في بحر بعينه يحرص الشاعر على عدم تغييره، وأنها تتألف من مجموعة مختلفة من الأغراض، وتعبر عن عدد من المواقف النفسية والاجتماعية المتقابلة، فإن موسيقى هذا البحر أو ذاك تسير طبيعة هذه المواقف المتغيرة والأغراض المختلفة، وهذا يدل على أن الشاعر كان يوظف هذا الوزن الواحد، الذي يلتزم بالنظم فيه من أول القصيدة إلى نهايتها، في تنوع أنغامه الموسيقية لتساير مواقفه النفسية المختلفة، وفي عبارة مختصرة، إن ذلك يؤكد قدرة هذا البحر أو ذاك، من الناحية الموسيقية، على مواجهة المواقف والمعاني المختلفة في القصيدة الواحدة، بما يفرزه من أنغام موسيقية متجددة» (60)

وحازم متأثر في مذهبه بأرسطو تأثراً بينا، بل يفصح عن ذلك في ختام نصه المعروف الذي يصف فيه الاقتران بين البحر والغرض يقول : «ولما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويحيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء. وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره» (61)

إن حازما يشير بذلك إلى أوزان المأساة والمهابة حيث يعتبر النوعين أغراضا لاختلاطهما في ذهنه بمقصدي الجد والهزل الذين جعلها قسمة أخرى للشعر. والخطأ الذي وقع فيه حازم هو اندفاعه وراء المعلم الأول، مما جعله يعامل الأغراض - من جهة الأوزان - معاملة الأنواع في حين أن الأغراض في الشعر العربي لم تصل

(60) من أصول الشعر العربي القديم. د. إبراهيم عبد الرحمن. مجلة فصول المصرية، مجلد 6 عدد

1984/2 ص : 32

(61) منهاج البلغاء ص : 266.

إلى فرز نفسها كأنواع تامة التميز أو واضحته على الأقل، بحيث يجوز انفراد كل غرض منها بوزن من الأوزان.

إننا ننفي الدلالة المعنوية للبحر العروضي، ولكننا في نفس الوقت نريد أن نستثمر مذهب حازم في نتيجتين :

أولاهما أنه قد يحدث نوع من المناسبة بين الغرض والبحر، ذلك أن الشاعر لما كانت عنده «مقاصد» كالجد والفخر والرصانة، والصغار والتحقير، ومقاصد كالشجو والاكثاب والهزل، كان من هذه المقاصد ما قد يتطلب تراكيب طويلة ودلالات لا يسهل الإفصاح عنها. وكان منها ما يكفي فيه الجمل القصير والتوزيع السطري القصير ليكون الأيقاع مطربا مرقصا. وكان من تلك المقاصد ما يجمع بين الحالتين، أو يقترب من إحدهما، والمناسبة لا تعني الثبات بقدر ما تعني أن بعض النصوص تكشف فعلا عن تلك العلاقة بين مسافة البحر وطبيعة الغرض.

ثانيتها أن حازما بتشديده على إحياءات الأوزان وتوسعتها لشعرية الغرض المقصود إليه، يضيف إلى نظرية الأغراض في النقد العربي لمحة جد دالة. وهي كون الأغراض لا تختلف من جهة الموضوعات فقط، بل أيضا من جهة البناء الفني لتلك الموضوعات.

وعلى هذا الأساس يكون تبني التصنيف الغرضي مسهما في دراسة الشعر العربي ونظريته عند نقادنا القدامى. ودراسة من هذا النوع شاقة وصعبة لأن الغرض «ينوء بكلكله» و«يتمطى» بجهاته ومقاصده ومعانيه وموضوعاته ولا يكاد ينجلي إلا بالالتجاء إلى الخصائص الشكلية وهذا أمر أشق وأصعب.

لقد كاد يجمع النقاد في تناولهم أغراض الشعر على التوجه نحو الشكل الداخلي للقصيدة بإحصاء المعاني التي على الشاعر الالتزام بها، وحاولوا ضبط المواقف الشعرية حتى لم يكادوا يتركوا للشاعر فسحة الابداع. وأجبروه على تكرار بعض الصفات النمطية الثابتة.

كان كل مهمم الواقع الخارجي (الممدوح خاصة). ولا بد لموقف الشاعر أن ينضبط - عندهم - لواقع الممدوح كشرط لنجاح القصيدة في إحداث تأثير الخطاب الشعري واخضوع على تعويض ذلك.

واصطلاح غرض نفسه - كما سبقت الإشارة - يحمل معاني ؛ الخارجي ، والمتوخى والمقصود إليه . وهذا السبب جاءت جهودهم في تقييم شكلية قصيدة الغرض أضعف من تلك التي أداروها على الغرض نفسه .

ورغم ما للابداع من استقلال نسبي عن سلطة النقد، فإن أخلاقيات «مقتضى الحال» و«أفق انتظار» الممدوح داخل طبقته وفتته . وأعراف الحب والعشق وشهامة القبيلة والنقائص المقررة اجتماعيا وغيرها، لا يدع ذلك كله للشاعر فسحة سوى ابداع اللغة داخل نفس الدوائر . وكأن الشاعر يتميز بقدر غير متناه من المرونة بحيث يأخذ شكل أي موقف يوضع فيه .

د - النقاء والتجاور والتداخل

لاحظنا عند قدامة وابن رشيق وحازم وغيرهم سعيهم للتمييز بين الأغراض وإثبات نقاء كل واحد في حالات كثيرة، بل ذهبوا في ذلك التمييز حتى فيما بين أقرب الأغراض إلى بعضها كالمديح والشكر والحمد . بل ميزوا داخل نفس الغرض بين مستويات موضوعية معينة، فجعلوا المديح طبقات وانجاء طبقات وهكذا .

والواقع أننا إذا نظرنا في علاقات الأغراض ببعضها، فسنجد أن النقاد حددوا لها ثلاث حالات .

مستوى النقاء : نستنتج من أغلب الآراء المشار إليها سابقا، ونؤكد ذلك بنص للقااضي الجرجاني . يقول فيه : «ولا أمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبه وتوفيه حقه،

فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام. فللكل واحد من الأمر نهج هو أملك به وطريق لا يشارك الآخر فيه» (62)

ويرر حازم القرطاجني ضرورة نقاء الأغراض بتقبل الذوق العام وتعوده على أساليب معينة ونفوره من تجاوز الحدود المتعارف عليها، حيث يكون أي تجاوز من هذا النوع مفشلاً لعملية تخييل الشعر وتحقيق القصد المبتغى من ورائه: «وإنما وجب أن يستعمل في كل طريق الألفاظ المستعملة فيه عرفاً. لأن ما كثر استعماله في غرض ما واختص به أو صار كالمختص لا يحسن إيراده في غرض مناقض لذلك الغرض، ولأنه غير لائق به لكونه مألوفاً في ضده وغير مألوف فيه» (63)

وقد تكون قمة النقاء هي فيما سباه حازم «القصيدة البسيطة» حيث لا تتكون القصيدة سوى من غرض واحد كأن تكون غزلاً أو مدحاً أو رثاءً صرفاً. وقد اعتاد الشعراء أن يمهّدوا لقصائدهم بمقدمة يصفون فيها ديار الأحبة ويستحضرون فيها ذكرياتهم مع المحبوب ويبكون الفراق. لكن بعض الشعراء كان «يهجم» على الغرض هجوماً دون أن يضع له التقديم المعروف. وسمي هذا الشعر «خصياً» (64) وله أسماء أخرى يذكرها ابن رشيق: «الوثب، والبتر، والقطع، والكسع، والاقضاب، كل ذلك يقال، والقصيدة إذا كانت على تلك الحال، بترء كالخطبة البترء والقطعاء» (65)

مستوى التجاوز القصيدة تكون في هذا المستوى «مركبة» بتعبير حازم أيضاً. وهي التي تتركب من أكثر من غرض. ويكون الغرض الأساسي غالباً المديح أو الهجاء. وقد توسع النقاد في الحديث عن هذا النوع من القصائد المركبة وحاولوا حصر طرق تنابع الأغراض.

(62) الرسطة ص: 22.

(63) منهاج البلاغ ص: 364.

(64) شرح المشكل من شعر المتنبي لعل بن اسماعيل بن سيده، تحقيق الأستاذ مصطفى السقا والدكتور حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1976 ص: 192.

(65) العمدة 1: 231.

وكان النص الذي أورده ابن قتيبة عن «مقصد القصيد» من أقدم النصوص في هذا المجال، لأنه وصف القصيدة النموذجية للمديح وتتبع متوالياتها المعنوية وصولاً إلى تأثيرها في المدوح وهزه على السماع.

وتتبع الأمدى في «الموازنة» عدة أوجه من تنقلاتها من النسب إلى المديح. كوصف الأبل والمهامه ومخاطبة النساء وذكر الغيث ووصف الرياح وتشبيه أخلاق المدوح بها.

وقد اصطالحنا على هذا النوع من العلاقة بين الأغراض بـ «التجاور» لأن الأغراض تتجاور مع بعضها في نفس القصيدة، والنقاد القدامى أطلقوا على هذا التجاور عدة اصطلاحات أدخلوها بشكل عام في البديع.

وكان ابن المعتز من السابقين إلى ذلك حين أضاف لأبواب بديعه الخمسة ما سماه «حسن الخروج من معنى إلى معنى». وسار على هذا النهج بلاغيون كثيرون.

فحسن الخروج هو نقطة التماس حيث يلتقي الغرضان قبل أن يعاودا الانفصال. ويسمى ابن طباطبا ذلك «تخلصاً» محمداً بعض أوجه التخلص: «يحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستراحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد، ومن وصف الظلمة والأعيان إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافي إلى وصف الطرد والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحراي والجنادب، ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار، ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمح بألطف تخلص»⁽⁶⁶⁾

كما يسمونه استطرادا. فالخروج اصطلاح عام للانتقال من غرض لغرض، والتخلص انتقال متدرج، والاستطراد انتقال طارئ أو مفاجيء، على أن بينهم اختلافات في هذه التحديدات.

لم يقتصر النقاد القدامى على توضيح بعض صور الانتقالات الموضوعية فقط، ولكن أيضا بعض الصيغ اللغوية والطرق التي يتم بها هذا الانتقال، ومنها بعض أفعال الأمر مثل «دع ذا» و«فعد عن ذا» و«سل الهم عنك بذا».

ورغم أن نموذج القصيدة القديمة ظل - غالبا - معيار النقد، إلا أنهم فيما يتعلق بهذه النقطة بالذات حكموا لصالح الشعراء المحدثين بالتفوق على القدماء، من حيث تفننهم في أنواع التخلص، بل من حيث تدمرهم - أحيانا - من ذلك النموذج التركيبي للقصيدة فغيروا في مادة عناصره ونحلى عنه بعضهم.

واشترطوا في تجاوز الأعراس أن لا يحصل بينها تباعد وتنافر وان يرتبط الغرض مع الغرض بسبب من الأسباب حتى تحافظ القصيدة على نوع من الوحدة بين كل مكوناتها الموضوعية والأسلوبية. وأن يكون لكل ذلك صلة بتهيؤ المتلقي واعتياده على الكلام متسلسل المعاني وعلى متعة رتابة ذلك التسلسل الذي لا تحدث فيه هزات مفاجئة تجعل تلقيه يتقطع: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض، أن يكون الكلام غير منفصل بعضه عن بعض، وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أوغيرهما من الأعراس المتباينة التقاء محكما، فلا يحتل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه» (67)

وفي سياق احترام هذا النوع من التلقي، استحبوا أن يعجل بالتخلص في البيت الواحد، وإن كان في شطر واحد كان أحسن في نظرهم. واستكروها أن تستعار ابتداءات بعض الأعراس لأعراس أخرى، على حد ما يأخذها الحائمي على المتنبي في افتتاحه بعض قصائده المادحة بما تفتتح به المراثيات.

لقد أقر القدماء أيضا أن من عيوب تجاوز الأغراض أن يكون كم الغزل فيها أكثر من كم المديح أو الهجاء، وأن تقديم النسيب على المديح والهجاء إذا كان مقبولا، فهو عيب إذا قدم على الرثاء.

ولكن الواقع الشعري ظلت له دائما استقلاليتها النسبية وظل له تمرده على هذه القواعد. ووجدنا قصائد منذ العصر الجاهلي غير خاضعة لتلك التقنيات. وفي ديوان ابن خفاجة على سبيل المثال قصيدة يبدأها بالنسيب ومختمة بالرثاء.

3 - مستوى التداخل : لكن هل توجد الأغراض فعلا في تلك الحالة من النقاء بحيث تتجاوز دون أن تتداخل، وتستقل في قصائد بسيطة دون أن يشوبها غرض آخر؟

نلاحظ أن في النقد العربي رأيين : الأول هو الذي عرضناه، وينظر إلى الأغراض كظواهر تتميز بدرجة من النقاء والتميز، أما الرأي الثاني فيأخذ بمبدأ التداخل ولا يساير الأول لكن لا يناقضه، وغالبا ما نجد النقاد يتبنون الرأيين على اعتبار أن التداخل في الرأي الثاني لا يعني الهيمنة.

وكما أدخل النقاد مسألة التخلص من غرض لغرض في البديع، أدخلوا فيه أيضا هذا النوع من العلاقة بين الأغراض حيث تتقاطع أو تناس ببعضها.

ونجد عند ابن المعتز فيما أضافه إلى أبوابه البديعية الخمسة ما أطلق عليه «تأكيد المدح بما يشبه الدم». أي أن هذا النوع البديعي يجمع بين المدح والدم في نفس اللحظة الشعرية. ويعطي الراغب الأصفهاني في محاضرات الأدباء مثلا عن «شعر لا يدري أمدح هو أم هجاء»⁽⁶⁸⁾

ويطلق النقاد على تقاطع المديح والهجاء «الهجاء في معرض المدح» وغالبا ما لا يكون مهمنا على القصيدة بكاملها ويقتصر على بعض أبياتها. ويسميه العسكري

(68) محاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني. مكتبة الحياة - بيروت 1961 - 1 : 92

«التخييل» وهو «أن يخيل أنه يمدح وهو يهجو أو يخيل أنه يهجو وهو يمدح» (69)

إن أكثر التقاطعات التي تكلم عنها النقاد كانت بين المديح والهجاء وبين الغزل والحماسة . وعرف المتنبي - بصفة خاصة - عند النقاد بهذا النوع الأخير الذي يتداخل فيه الغزل ببعض الأوصاف والموضوعات الحماسية حتى عد هذه الخاصية في أسلوبه من «المحاسن» التي تحسب له وقد أثبت ذلك الثعالبي وقال إن محاسن شعر المتنبي : «مخاطبة الممدوح بمثل مخاطبة المحبوب والصديق مع الاحسان والابداع ، وهو مذهب له تفرد به واستكثر من سلوكه اقتدارا منه وتبحرا في الألفاظ والمعاني ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء وتدرجها لها إلى مماثلة الملوك . . . ومنها استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد» (70) .

وهذا النوع الأخير من التداخل عرف في الابداع العربي منذ العصر الجاهلي عند عنتره ووظفه من بعده ابن خفاجة في ديوانه ولكن المتنبي قد يتفرد فعلا بالجمع بين المدح والغزل . ولا شك أن علاقته الوثيقة مع ممدوحيه من جهة وامتلاكه الأدوات الشعرية من جهة أخرى ساعدها على ذلك . إذ أن المتنبي لا يكسر فقط قاعدة صعوبة الابداع في أكثر من غرض على حدة عند الشاعر الواحد . بل يبدع في أكثر من غرض في نفس اللحظة الشعرية .

وهذه حالات تهيء المتقبل إلى معايشة نوعية المقصيدة لثقل حملتها الغرضية وتشابك أساليبها .

(69) الصناعتين ص : 449 .

(70) بيتمة الدهر الثعالبي . مطبعة الصاوي . القاهرة 1 : 164 .

الفصل الثالث أنساق جامعة

في التصنيف الى شعري ونثري يختار النقاد من كل شكل على حدة أنواعا شعرية أو نثرية . أما هذا النوع من التصنيف فهو جامع لأنه يجمع أنواع الشعري بالنثري . وهو بذلك يخصب الدراسة التصنيفية لجمعه بين أنواع متباعدة .

وقد خلق النقد العربي نصوصا عديدة تبني هذا النوع من التصنيف وحتى في الشعر، قال الشاعر :

لساني بالنشير وبالقوافي وبالأسجاع أمهر في الغواص (1)
فذكر ثلاثة تقسيات : النثر، القوافي (الشعر)، والأسجاع .

وتنقسم التصنيفات المدججة بدورها الى أقسام ، فمنها تصنيفات تبشر الأنواع وتصنفها من حيث اسمها، وتصنيفات بلاغية ترى الى قيمة الأنواع في سلم البلاغة ، وأخرى منطقية تتناول الأنواع من حيث قياسها المنطقي ، وتصنيفات دينية تجمع بين أدبية القرآن وأدبية الأنواع ، بالإضافة الى تصنيف الأدب الى شعر ونثروما يترتب على ذلك من حكم المفصلة .

1 - اسمية

بعض الكتب القديمة مثل البيان والتبيين والكمال للمبرد هي في الأصل اختيارات وتحليلات لنصوص قصد نمذجة التصنيفات المفترض نمذجتها والبرهنة على تحققها المثالي في الابداع .

فتحت عنوان : أخلاط من شعر ونوادير وأحاديث ، يذكر الجاحظ أشعارا وآيات وأحاديث نبوية وأقوالا (2) . واصطلاح أخلاط في هذا التعبير، اصطلاح اجرائي يتضمن عدم النقاء وبتر النصوص وعدم تدقيق الفوارق بين نصوص الأنواع .

(1) البيان والتبيين 1 : 179 .

(2) البيان والتبيين 3 : 203 .

وفهم المبرد في بناء كتابه «الكامل» قريب من الجاحظ، فهو يقول: «هذا كتاب ألفناه يجمع ضروريا من الآداب ما بين كلام منشور وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة» (3).

فهو اذن كتاب لنمذجة الأنواع وتقديمها من خلال النصوص. فهل كانت الأنواع واضحة في تصور المبرد؟ ان غموضها يبدأ من نسق التصنيف نفسه. فكيف يختلف الكلام المنشور عن الرسالة والخطبة وهما داخلتان فيه؟ وعن «المثل السائر» و«الشعر المرصوف»؟

والباقلائي لا يبعد عن العسكري حين يذهب الى أن «فنون ما ينقسم اليه الكلام» و«مجارى الخطاب» هو الشعر والرسائل والخطب، ويعتبر أن «هذه الوجوه الثلاثة أصول» مضيفا اليها المحاورات، مميزا بينها وبين «الأصول» باعتبار القصد الفنى في الأولى و«التعمل لها» وحيث يقل هذا القصد في الثانية لجريانها في زمن محدد وحضور المتحاورين «الا من غزارة طبع، أو فطانة تصنع، وتكلف» (4).

وينص الباقلائي على تفاوت القيمة الأدبية بين هذه الأنماط. مرجعا هذا التفاوت الى اختلاف «طرق البلاغة» و«ظاهرة الفصاحة» و«سبل البراعة». على أن له تصنيفا آخر وفيه يقسم كلام العرب الى: «نظم ونثر وكلام مقفى غير موزون وكلام موزون غير مقفى، ونظم موزون ليس بمقفى كالخطب والسجع، ونظم مقفى موزون له روى» (5).

فيدخل الخطب والسجع في المنظوم الذي هو بمعنى تركيب الكلام ونظمه في النحو والبلاغة. ويجوز التساؤل عن الفرق بين الصنف الأخير «نظم مقفى موزون له روى» والصنف الأول «نظم» وبين «كلام موزون غير مقفى» و«نظم موزون ليس بمقفى»، و«كلام مقفى غير موزون»، فالباقلاني لا يقصد بالوزن (البحور) لأن الخطب غير موزونة بالبحور مع أنه أدخلها في باب الموزون. فالموزون عنده هو

(3) الكامل 1 : 1

(4) اعجاز القرآن ص : 7.

(5) اعجاز القرآن ص : 62

اذن ما اعتمد ايقاعه على توزيع الجمل والفواصل . واذا كان الوزن كذلك ، فان
ايجاد شواهد أنواعية لكل صنف - سوى الأول والأخير - صعب . ولو قدم لنا
الباقلاني نماذج لكل صنف لكان كشف عن أنواع غير معروفة عندنا وأدخل في النقد
العربي امكانية أخرى لابراز الخصائص البانية لبعض تلك الأنواع .

وفي نفس هذا السياق الذي يراهن على أسماء الأنواع دون تجديد نماذجها ، ما
يذهب اليه ابن بسام (ت 542 هـ) حين ينسب الى «لغة العرب» : «الشعر الموزون
والنظم المكنون، والكلام المنثور، والسجع المأثور، والرجز المشطور، والمزدوج المبثور
والموشح والأطواق والقلائد في الأعناق، والمخمسات والمربعات، والكوامل
والمقطعات»⁽⁶⁾ .

فينساق وراء ضرورة السجع ليحشو كلامه بأصناف غير مساوقة لدلالة
التصنيف، كالأطواق والقلائد في الأعناق وكالرجز المشطور، فلم المشطور دون غيره
مع أن المشطور اعتبر أضعف أنواع الرجز ؟ اضافة الى ذلك عدم توضيح الفرق بين
السجع والمزدوج وبين الشعر والنظم . وقد يكون مبرر هذا الانسياق أنه جاء في
معرض الدفاع عن «لغة العرب» في مقابل «لغة العجم» وما يقتضيه ذلك من تكثير
الصفات والمبالغة فيها دون القصد الى التصنيف والاحصاء .

ب - بلاغية

ومن أنواع التصنيف المدمج تصنيفات لما تنقسم اليه البلاغة من أنواع ونوضح
ذلك بأمثلة .

المثال الأول من الجاحظ : وهو أصل تصنيف ابن بسام ، لا من حيث الأنواع
المذكورة فحسب، بل حتى من حيث سياق المفاضلة الذي ورد فيه . يقول
الجاحظ : «ونحن - أبقاك الله - اذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد
والأرجاز ومن المنثور والأسجاع ومن المزدوج وما لا يزدوج فمعنا العلم»⁽⁷⁾ .

(6) ابن بسام : الذخيرة تحقيق : احسان عباس . دار الثقافة بيروت - لبنان 1979 قسم 3 مجلد 2 ص : 739 .

(7) البيان والتبيين 3 : 29 .

ويظهر الأصل الجاحظي أدق من المأخوذ عنه لأن الأول لم يكن منساقا وراء السجع، ولذلك جاءت الأصناف مجردة من الصفات التي ألحقها بها ابن بسام. وهذا لم يمنع من تأصل غموض التصنيف عنده وذلك واضح في أفراد الأسجاع واعطائها صفة نوع مع أنها خاصة إيقاعية وفصلها عن المزدوج، وفصل المنثور عما لا يزدوج. وإذا كان قصدنا ليس محاكمة الجاحظ ولا غيره. فهذا لا يعني عدم مناقشته في ضوء ما تسعى هذه الدراسة إلى بنائه.

والمثال الثاني من الرماني : وفيه يجعل البلاغة - تراتبيا - على ثلاث طبقات، عليا ووسطى وسفلى، يخص العليا بالقرآن والوسطى والسفلى بـ «بلاغة البلغاء من الناس»⁽⁸⁾.

ويأخذ يحيى بن حمزة العلوي (ت 749 هـ) بهذا الترتيب للبلاغة لكن يضيف إليه نماذج معينة. فيجعل - تحت تأثير مذهبه الشيعي - البلاغة على الترتيب التالي :

- 1 - الآي القرآنية.
- 2 - الأحاديث النبوية.
- 3 - كلام علي بن أبي طالب.
- 4 - ما ورد عن العرب من شعر ونثر⁽⁹⁾.

والمثال الرابع : نأخذه من الحميدى (ت 488 هـ) وهو أدق التصنيفات الثلاثة لاقتصاره على ذكر الأنماط الأساسية دون خلطها بالخصائص الأسلوبية ولا بالنماذج التي لا تؤكد الشواهد. فيجعل البلاغة ثلاثة أقسام : خطبية، ورسائية، وتأليفية، يضيف إليها نوعا قديما : «بلاغة الكهان» ناصا على انقراض هذا النوع لتبقى الأنماط السائدة في الخطاب الأدبي عنده ثلاثة فقط⁽¹⁰⁾.

(8) النكت ص : 69.

(9) يحيى بن حمزة العلوي : الطراز مطبعة المتكطف بمصر 1914 : 138 وما بعدها.

(10) تسهيل السبيل الى تعلم الترسل ص : (5 - 6).

ت - منطقية

تنظر هذه التصنيفات الى الأنواع من حيث كونها قياسات منطقية مقدماتها تكون اما يقينية أو مشهورة أو مظنونة أو كاذبة متخيلة أو كاذبة مغالطة، وتبعاً لذلك تختلف هذه القياسات في تحصيل النتيجة .

فعند الفارابي تنقسم الأقاويل من حيث الصدق والكذب الى صادقة وكاذبة : «فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية. والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية» (11) .

والصدق والكذب في هذا المعنى يرجع الى طبيعة المقدمات المعتمد عليها في القياس . اذ القياس قول مألّف من مقدمتين تترتب عنها نتيجة تكون تابعة لطبيعة المقدمتين من حيث الصدق والكذب والكل والجزء والسلب والايجاب .

ولابد من الاشارة الى أن الأقوال البرهانية والجدلية والسوفسطائية لا تشكل أنواعا . فهي طرق للتأثير والاستمالة وتوصيل المعلومة، والقولان المتقيان، أي الخطابى والشعرى يشكلان في الأصل نمطين للابداع مفصحين عن أنواع، ولكن في تناولهما المنطقى لا يتم من جهة تحقيقها الأنواعى، ولكن من جهة طريقتهما في الافناع والافهام أو التخيل . أي من حيث كونها قولين منطقيين .

وعند ابن البناء العددي - وهو يستوحى المنطق في نقده - تشديد على منطقية هذه الأصناف وطريقتها في تحقيق النتائج . وابن البناء يبدأ بتقسيم القول الى شعر ونثر . ويظهر أنه لا يقصد بهذا التقسيم ما يكتب . أي أنواع الابداع، ولكن ما يتداول في الحديث والكلام، أي طرق الخطاب وأنماطه . ويجعل هذه الأنماط - كما

(11) رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص : 751

هو شائع في المنطق - خمسة، يقول ابن البناء : «وينقسم القول الى موزون مقضى وهو المنظوم، والى غير ذلك وهو المثور. ويستعمل كل واحد منها في المخاطبات، وهي على خمسة أنحاء على ما أحصيت قديما :

الأول : البرهان، وهو الخطاب بأقوال اضطرارية يحصل عنها اليقين.

والثاني : الجدال، وهو الخطاب بأقوال مشهورة يحصل عنها الظن الغالب.

والثالث : الخطابة، وهو الخطاب بأقوال مقبولة يحصل عنها الاقتناع.

وهذه الثلاثة أقسام هي التي تستعمل في طريق الحق، قال الله عز وجل :
«ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن».

والرابع : الشعر، وهو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهّمات.

والخامس : المغالطة، وهو الخطاب بأقوال كاذبة يحصل عنها ظهور ما ليس بحق أنه حق» (12).

ولا يمكن أن نغفل ضمن هذه الأجناس التصنيفية أن حضور النص القرآني في التراث النقدي العربي كانت له فعالية كبيرة في الدفع الى الكشف عن العديد من الأنواع قصد تمييز القرآن عنها، وإبراز تفوقه البلاغي عليها، وقد وردت في ذلك نصوص كثيرة ونقتصر على ذكر نص للرماني يقول فيه : «فان العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة : منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المثور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة» (13).

(12) الروض المربع ص : 81. وانظر حول الصنائع القياسية الخمس المذكورة : الفارابي : كتاب في المنطق - الخطابة ص : (22 - 23) وكتاب في المنطق - العبارة ص : 23. وابن سينا : الخطابة ص : (3، 6، 23). وابن باجة : تعليقات في كتاب باري ارمينياس للفارابي. الهيئة المصرية العامة للكتاب تحقيق د. محمد سليم سالم 1976. والايضاح لمنن ايساغوجي في المنطق.

(13) النكت ص : 102. وانظر حول هذا الموضوع : اعجاز القرآن ص : (35، 6، 59) والصناعتين ص : (266 - 267) والبيان والتبيين 1 : (288 - 289) وبيان اعجاز القرآن للخطابي ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص : 22 والمقدمة 3 : 1296.

على أن في النقد العربي رأياً يذهب الى خلاف ما تبناه الرماني . فهناك من يذهب الى اثبات أشكال أنواعية في القرآن، الموعظة، المثل، الخبر، القصة (14) .

ويلتمس ابن سينا - في سياق المشابهة بين القرآن وغيره - تبريراً لوجود الأقيسة المنطقية . مفسراً الآية : « ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن » كالتالي : « ادع الى سبيل ربك » أي الديانة الحقيقية « بالحكمة » أي البرهان، وذلك ممن يحتمله « والموعظة الحسنة » أي الخطابة، وذلك لمن يقصر عنه، « وجادلهم بالتي هي أحسن » أي المشهورات المحمودة . فأخر الجدل عن الصناعتين لأن تينك مصروفتان الى الفائدة، والمجادلة مصروفة الى المقاومة، والغرض الأول هو الافادة، والغرض الثاني هو مجاهدة من ينتصب للمعاندة » (15) .

ث - شعر / نثر .

تظهر التصنيفات السابقة - باستثناء التصنيف المنطقي - كاجتهادات فردية يختلف فيها الناقد عن غيره، ولم تحظ بنفس اضطراد التصنيف الثنائي : شعر / نثر الذي ظل شائعاً بحيث إن النقاد الذين صنّفوا الأدب الى أكثر من نوع كانوا - ضمناً - يوزعون على هذين القسمين الكبيرين . وظهرت كتب عديدة تتبنى هذا التصنيف في العنوان ذاته . فوضع العسكري كتابه الصناعتين في « الشعر والكتابة » وجعل ابن الأثير مثله السائر في « أدب الكاتب والشاعر » وسمى كتاباً آخر له : « الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمتنور » .

وأغلب تصنيفات هذا النوع تجعل النثرى والشعري في مقابل بعضهما كقسمين مستقلين يتوزع عليهما الكلام . فابن وهب يذهب الى « أن سائر العبارة في لسان العرب اما أن يكون منظوماً أو متنوراً . والمنظوم هو الشعر والمتنور هو الكلام » (16) .

(14) انظر أقوال بعض ممن ذهب الى ذلك في بيان اعجاز القرآن ص : 37 واعجاز القرآن ص : 62 .

(15) ابن سينا : الخطابة ص : 6 .

(16) البرهان : ص : 117 .

وابن رشيق له نفس الرأي حين يقول : «كلام العرب نوعان : منظوم ومثور» (17) .
وعند الكلاعي تنقسم البلاغة الى «قسمين : منظوماً ومثورا» (18) وعند ابن البناء
«ينقسم القول الى موزون مقفى وهو المنظوم والى غير ذلك وهو المثور» (19) . ونفس
الشيء عند ابن خلدون حين يرى «أن لسان العرب وكلامهم على فنين : في الشعر
المنظوم وفي النثر» (20) .

فالنثر والشعر في هذه التصنيفات مرتبتان متساويتان تحت جنس أعلى هو
الكلام أو اللغة واليهما ينقسم . وهذا ما يوضحه مسكويه أكثر في قوله : «ان النظم
والنثر نوعان قسيان تحت الكلام . والكلام جنس لهما» (21)

على أن عند المعري رأياً مخالفاً تماماً، لا يحتفظ فيه بتساوي القسمين في المرتبة
بل يصحح النثر أصلاً للشعري : «والمثور من الكلم جنس للمنظوم، وعلى حسب
ما يتسع في القول المتكلم، يتصرف لدى النظم الشاعر» (22)

فهو في هذا الرأي لا يجعل الشعر قسماً موازياً للنثر، بل قسماً داخلاً في النثر.
وفي هذا السياق يروي التوحيدى عن أبي زيد الكرخى صالح بن على قوله : «النثر
أصل الكلام والنظم فرعه» (23) . وإلى نفس هذا يذهب الكلاعي حين يجعل النثر
أصلاً والشعر فرعاً (24) .

ويمكن أن نستنتج من خلال مقابلة رأي المعري والكرخى والكلاعي بالأراء
السابقة أن النقد العربي حدد طبيعتين لوضع الشعري والنثرى . يفهمان في الأولى

(17) العمدة 1 : 20 .

(18) أحكام صنعة الكلام : ص : 35 .

(19) الروض المربع : ص : 82 .

(20) المقدمة 3 : 1296 .

(21) أهوامل والشواغل . ص : 309 .

(22) رسالة الصاهل والشاحج ص : 162 .

(23) الإمتاع والمؤانسة 2 : 132 .

(24) أحكام صنعة الكلام : ص : 39 .

كلغتين مستقلتين تمتلك كل واحدة أدواتها - دون نفي التداخل - ولهما نفس المصدر الذي هو اللغة القياسية، ويفهان في الثانية كلغتين الأولى (النثر) هي الأصل الذي يختزن كل الخصائص الأدبية، والثانية (الشعر) متولدة من الأولى عن طريق عملية الاختيار و«التصرف» التي يقوم بها الشاعر في امكانيات تلك اللغة وخزائنها الابداعي. ولذلك ربط المعري بين غنى ذلك الخزان وبين قدرة الشاعر على «التصرف» والابداع، وجعل عملية هذا الأخير مقيدة بمدى ما تخضع له اللغة الأصل من «اتساع» أي من اغناء دلالي وجمالي.

ولم يقتصر النقاد على جعل هذين القسمين مرحلة أخيرة ينتهي عندها التصنيف. لأن النثرى والشعري كليهما ليسا نوعين أدبيين، وإنما هما في مقابل بعضهما، توزيعان شكليان للتناول الأدبي للغة. وبمعنى آخر هل يختار المبدع أن يكتب في النوع شعرا أم نثرا؟ ولذلك كان الشعري والنثرى مرحلة عليا في التصنيف أو قمة يمكن أن يرتب عنها تصنيف هرمي يتوسع نحو القاعدة حسب توليد الأنواع من بعضها.

يقول مسكويه معدلا من قسمة الكلام الى شعر ونثر: «وانما تصح القسمة هكذا، الكلام ينقسم الى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم الى المسجوع وغير المسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي الى آخر أنواعه... . النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما. ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوما» (25).

فمسكويه يشير الى عملية توالد الأنواع من بعضها بدءا من الشكل الأعلى: الشعر أو النثر وصولا الى أبسطها حيث تنعدم القسمة. ويرجع عملية التوالد هذه الى تفكك الخصائص الأسلوبية (الوزن مثلا) باعتبارها مرشدة الى نوعية التمايز بين هذه الأنواع (26).

(25) الهوامل والشوامل : ص : 309 .

(26) وانظر مقدمة ابن خلدون 3 : 1296 .

ج - حكم المفاضلة

المفاضلة بين الأنواع الأدبية قديمة . فقد كان أفلاطون رغم تهجمه على الشعر، يفضل الشعر الغنائي لاشادته بأعجاد الأبطال تليه الملحمة . وكان أرسطو يفضل المأساة ولا يخفى اعجابه بالملحمة .

والمفاضلة قديمة في النقد العربي . فقد كان العرب يفاضلون بين الأبيات الشعرية، وبين الشعراء، وفاضلوا بين القدماء والمحدثين، وبين المحدثين أنفسهم حيث برزت الخصومة حول أبي تمام والبحتري، وحول المتنبي . واشترطوا في المفاضلة عدة شروط كأن يكون موضوع المفاضلة واحدا في نفس القافية والروي كما يتبين من مفاضلة أم جندب بين امرئ القيس وعلقمة بن عبدة الفحل . وقد وضع حازم للمفاضلة عدة شروط منها مراعاة ظروف تغير الزمان والمكان، وأحوال القائلين وموضوعات المقول (27) .

وأكثر ما ظهرت فيه المفاضلة هو ما سمي عندهم بالترجيح بين المنظوم والمثور . وقد كان الشعر ديوان العرب - كما أطلقوا عليه - وزاحمه النثر بعد استقرار الدولة وتوسع مهامها ونضج النشاط العقلي . فانقسم النقاد الى مؤيد للشعر ومؤيد للنثر ووسط بينهما . ورغم ذلك فالذين وقفوا ضد الشعر لم يستطيعوا اخفاء اعجابهم به . فالباقلاني رغم موقفه العدائي من الشعر لم يستطع انكار قيمته : «ان معظم براعة كلام العرب في الشعر، ولا نجد في منثور قولهم ما نجد في منظومه . وان كان قد أحدثت البراعة في الرسائل على حد لم يعهد في سالف أيام العرب ولم ينقل في دواوينهم وأخبارهم، وهو وان ضيق نطاق القول، فهو يجمع حواشيه ويضم أطرافه ونواحيه . فهو اذا تهذب في بابه، ووفى له جميع أسبابه لم يقاربه من كلام الأدميين كلام، ولم يعارضه من خطابهم خطاب» (28) .

(27) منهاج البلاغ : ص : (270 - 274) .

(28) اعجاز القرآن : ص : 155 .

وقد تداخلت عوامل كثيرة في ترجيحهم بين الشعري والنثري، بعضها يرجع إلى المبدعين وبعضها إلى المجتمع وبعضها إلى الماضي وبعضها إلى لغة الشعر والنثر فمن تلك العوامل نذكر ما يلي :

عامل ديني :

أساس هذا العامل أن الشعر ذم في القرآن والحديث، وأن آيات قرآنية وأحاديث نبوية تنص صراحة على ذلك فهذا تعلق المرزوقي وابن الأثير والقلقشندي. لكن هذه الحجة لم تسلم لهم إذ سعى لدفعها نقاد آخرون كابن وهب وابن رشيقي وعبد القاهر الجرجاني .

وكان موقف ابن وهب من منطلق ضرورة توفير حد أدنى من الحياد لدراسة وجوه البيان في مختلف الأنواع، وموقف ابن رشيقي من منطلق تاريخي يرى أن الشعر كان أول أقسام أدب العرب وظل كذلك .

أما عبد القاهر الجرجاني فكان يهجم الدفاع عن الشعر باعتباره مفتاحاً لإدراك بلاغة القرآن : «وذاك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت، وجهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتها إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك، إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيها قصب الرهان، ثم بحث عن العلل التي كان بها التباين في الفضل وزاد بعض الشعر على بعض . كان الصاد عن ذلك، صاداً عن أن تعرف حجة الله تعالى» (29) .

(29) عبد القاهر الجرجاني : دلالات الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة 1984 .

ولم تثبت الحجة الدينية حتى عند الذين ناصروا النثر. فابن سنان الخفاجي وهو ممن دافعوا عن النثر، لا يورد شيئاً من ذلك. فالعامل الديني لم يكن مقنعاً ولا مسعفاً في النقاش لتمكن كل طرف من أدلة دينية تدفع وجهة نظر الطرف الآخر. مما دفع بعض النقاد للفصل بين الدين والشعر. وكانت قولة القاضي الجرجاني «والدين بمعزل عن الشعر» صريحة في هذا الموضوع.

عامل أخلاقي :

لكن دعوة الجرجاني لم تنتصر. فبعض النقاد لم يربط الشعر بالعامل الديني فحسب بل بالأخلاق أيضاً. فحاكمه من هذه الزاوية وبحث في أسلوب الشعر عما يدعم رأيه. فقال بأن الشعر موزون، وأن الوزن يساعد على التغنى به، والغناء مكروه يبطل التدين. بل منهم من ذهب إلى أن مجرد رواية الشعر تبطل الموضوع،⁽³⁰⁾ ولما سلم النثر من الوزن ولم يستطع إلى التغنى به، فضل الشعر من هذه الناحية.

لكن هل الشعر وقف على الغناء، ألا يجوز أن نتخطى هذه الوظيفة لنهتم بالابداع نفسه كنصوص لها خصوصية في تناول اللغة؟ «فان زعم أنه انما كره الوزن لأنه سبب لأن يتغنى في الشعر ويتلهى به، فانا اذا كنا لم ندعه الى الشعر من أجل ذلك، وانما دعواناه الى اللفظ الجزل والقول الفصل والمنطق الحسن، والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والاشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل قترفعه، وإلى الحامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحيله، وإلى المشكل فتحليه»⁽³¹⁾.

فهكذا يرد عبد القاهر الجرجاني على محاكمة الشعر بما هو خارج عن طبيعته. غير أن هذا الاتجاه الأخلاقي لم يقتصر على الخط من الشعر بسبب الوزن والغناء بل

(30) العمدة 1 : 30 .

(31) دلائل الالهجاز : ص : 24 .

ألحق بذلك أوصافاً أخلاقية كثيرة، فهو عند الباقلاني مرمى ضرب فيه الشيطان بسهمه وانثالت عليه أهواجس⁽³²⁾ وهو عند العلماء - فيما يذهب إليه البطليوسي - أدنى درجات الأدب لحقه المبطن بالباطل وكذبه المستر بالحقيقة⁽³³⁾، ولنفاقه كما يرى المرزوقي، حيث يجعل الشعراء من اللثيم كريها طمعا فيه، ومن الكريم لثيها إذا تأخر عطاؤه⁽³⁴⁾. ولاجتنابه الحقيقة عند ابن سنان، حيث إن «الحذق فيه الافراط في الكذب والغلو في المبالغة»⁽³⁵⁾.

وهذه الأوصاف التي الحقها النقاد بالشعر والشعراء كلها مستمدة من موقف واحد هو الموقف غير الأخلاقي عندهم. ولا شك أن هذا النوع من المحاكمة يستند إلى المضامين والمواقف التي يتبناها الشعراء. ولذلك وقف بعض النقاد ضد هذه النزعة وفضلوا النظر إلى الشعر على أنه ابداع قبل كل شيء. وأن الصفات الأخلاقية التي ألصقت به ان كانت موجودة فعلا، فبسبب من الطبيعة الابداعية للشعر أي (الحسن)، ولذا وجب الانصراف إلى هذه الابداعية، لأن الشعر مبنى عليها: «ولكن له - للشعر - مواضع لا ينجح فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وان كان أكثره قد بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة، ومن قذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا هو الذي سوغ استعمال الكذب وغيره ما جرى ذكره فيه . . . وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء»⁽³⁶⁾

وهكذا نجد أن رأى عبد القاهر الجرجاني والعسكري ورأى الفيلسوف المذكور يشكل المقابل المناقض منهجيا للرأي الأول الذي لا يرى في الشعر سوى مضامين أو غايات أو مواقف أخلاقية بالمعنى الضيق للأخلاق. ولكن ههنا نجد عاملا آخر

(32) اعجاز القرآن : ص : 302 .

(33) البطليوس : شرح أدب الكاتب : ص : 50 .

(34) شرح ديوان الحماسة : ص : 17 .

(35) سر الفصاحة ص : 280 .

(36) الصناعتين ص : (142 - 143) .

يتصافر مع العاملين السابقين من حيث النظر من نفس الزاوية الخارجية للشعري في علاقته بالثرى وهو العامل الاجتماعي .

عامل اجتماعي :

موضوعه الوظيفة الاجتماعية للشعر، وأغلب النقاد الذين أخذوا بهذا الرأي كانوا يجمعون بين وظيفة الشعر ووظيفة الشاعر، وبين مكانة الشعر ومكانة الشاعر، وبين ذلك في الماضي والحاضر .

يذهب المرزوقي الى أن العرب «كانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، ويعده ملوكهم دناءة، وقد كان لا مرىء القيس في الجاهلية مع أبيه حجر بن عمرو، حين تعاطى قول الشعر، فنهاه عنه وقتا بعد وقت وحالا بعد حال، ما أخرجه إلى أن أمر بقتله» (37) .

لكن هذا لم يكن صحيحا، لاجماع النقاد على كون الشعر كان ديوان العرب وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه (38) . بل ان القبيلة من العرب فيما يذكر ابن رشيقي : «كانت اذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطمعة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس - ويتباشر الرجال والولدان . لأنه حماية لأعراضهم، وذبح عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكورهم، وكانوا لا يهثون الا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج» (39) .

أما حكاية امرىء القيس فقد نفاه أبوه لأنه «كان خليعا متهتكا، شبيب بنساء أبيه، وبدأ الشعر بهذا الشر العظيم، واشتغل بالخمير والزنا عن الملك والرياسة، فكان اليه ما كان . ليس من جهة الشعر ولكن من جهة الغنى والبطالة» (40) .

(37) شرح ديوان الحماسة 1 : 16 .

(38) قولة عمر بن الخطاب . انظر طبقات فحول الشعراء 1 : 24 .

(39) العمدة 1 : 65 .

(40) المصدر السابق 1 : 43 .

ان هذا العامل الاجتماعي يظهر كذلك في القيمة الاجتماعية التي تعطى لنمط دون آخر. والعسكري على سبيل المثال يفصح عن رأي له في العوامل التي ترفع من القيمة الاجتماعية للشعر في مقابل الخطابة والكتابة : «وما يفضلها به أيضا أنه ليس شيء يقوم في المجالس الحافلة والمشاهد الجامعة، اذا قام به منشد على رؤوس الأشهاد. ولا يفوز أحد من مؤلفي الكلام بما يفوز به صاحبه من العطايا الجزيلة، والعوارف السنية، ولا يهتز ملك، ولا رئيس لشيء - من الكلام كما يهتز له ويرتاح لاستماعه، وهذه فضيلة أخرى لا يلحقه فيها شيء من الكلام» (41).

على أن مفاد كلام العسكري قد لا يصدق على الشعر الا في الحقب الأولى لتاريخ العرب. فقد أصبح جليا فيما بعد أن العامل الاجتماعي أصبح لا يسعف الشاعر في التساوى مع الكاتب، ولم يعد الشعري يفضل الثرى من هذه الناحية. وأصبحت المكانة الاجتماعية للكاتب أقوى وأفضل، وأصبح يتمتع بامتيازات غير مألوفة للشاعر، يقول ابن سنان «الثرى يعلم فيه أمور لا تعلم في النظم، كالمعرفة بالمخاطبات، وبينه الكتب والعهود والتقليدات، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم، ويطلع على خفي أسرارهم، وأن الحاجة الى صناعة الكتابة ماسة، والانتفاع بها في الأغراض ظاهر، والشعر فضل يستغنى عنه ولا تقود ضرورة اليه، وأن منزلة الشاعر اذا زادت وتسامت لم ينل بها قدرا عاليا، ولا ذكرا جميلا، والكاتب ينال بالكتابة الوزارة فما دونها من رتب الرياسة، وصناعة تبلغ بها الى الدرجة الرفيعة أشرف من صناعة لا توصل صاحبها الى ذلك» (42).

ويصف ابن الطوير - كما يروى عنه القلقشندي - مكانة الناثر (المرسل) فيقول : «وهو أول أرباب الاقطاعات في الكسوة والرسوم والملاطفات، ولا سبيل أن يدخل الى ديوانه أحد. ولا يجتمع بأحد من كتابه الا الخواص، وله حاجب من الأمراء الشيوخ. وله في مجلسه المرتبة العظيمة والمخاد والمسند والدواة العظيمة الشأن. ويحمل دواته أستاذ من خواص الخليفة عند حضوره الى مجلس الخلافة» (43).

(41) الصناعتين : ص : 143 وانظر الامتاع والمؤانسة 2 : ص (137 - 138) وجوهر الكنتز : ص 431 .

(42) سر الفصاحة : ص : 280 .

(43) صبح الأعشى 1 : 102 .

وذهب أنصار النثر الى أن الشعراء وصل بهم الأمر الى خدمة الكتاب وطلب عطاياهم. الا أن ابن رشيقي - كمدافع عن الشعر - له رأى مغاير. فهو يرد هذه الدعوى ويبين أن الكتاب ليسوا دائما في مكانة اجتماعية عالية : «واحتج بعضهم بأن الشعراء أبدا يخدمون الكتاب، ولا تجد كاتباً يخدم شاعرا، وقد عميت عليهم الأنبياء، وانما ذلك لأن الشاعر واثق بنفسه، مدل بما عنده على الكاتب والملك، فهو يطلب ما في أيديها ويأخذها، والكاتب بأي آية يفضل الشاعر فيرجو ما في يده ؟ . وانما صناعته فضلة عن صناعته، على أن يكون كاتب بلاغة . فأما كاتب الخدمة في القانون ما شاكله فصانع مستأجر، مع أنه قد كان لأبى تمام والبحترى قهارمة وكتاب . وكان من عميان الشعراء كتاب أزمة كيشار وأبى على البصير . وكان ابن الرومي من أكبر كتاب الدواوين فغلب عليه الشعر، لأنه غلاب . وكما تجد من يمدح السوق في الشعراء فكذلك تجد للسوق كتابا وللتجار الباعة في زماننا هذا وقبله» . (44)

تضاف المفاضلة على أساس العامل الاجتماعي الى المفاضلة على أساس العاملين الديني والأخلاقي ، من حيث ان هذه العوامل تفسر لجوء النقد العربي في قراءته لبعض الظواهر السوسيو - أدبية الى الاحالة على المعطيات التاريخية والاجتماعية وهي احالة تفتقد في الغالب عنصر الربط بين الظاهرة الأدبية كتشكيل وبين تلك المعطيات . فتركز على المعطيات أكثر مما تركز على الظاهرة . وهذا متجمل فيما سبق أن أشرنا اليه من حديثهم عن موقف الدين ، والسلوك الأخلاقي للشعراء ، والتغني بالشعر، وعن المكانة الاجتماعية للمبدع .

عامل أسلوبى :

هذا العامل - وان كان يختلف منهجيا عن العوامل السابقة - الا أنه شاركها حكم المفاضلة . ومفاده تفضيل النمط بخصائص أسلوبية تعتبر «أحسن» من خصائص النمط الآخر، أو الحط منه بخصائص تأخذ كعيوب فيه .

فمن تلك الخصائص المائزة، خاصية الوزن في الشعر. وإذا كان ابن سنان الخفاجي يرى أن الوزن «يحسن الشعر، ويحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون للكلام المنشور»⁽⁴⁵⁾. فابن الأثير والقلقشندي يذهبان إلى أن الوزن عيب يدفع إلى الضرورة وانتهاك اللغة وأن الشعر يخلو من ذلك.

وابن سنان إذا كان أخرج الوزن من حكم تفضيل الشعر فهو يدعم رأيه بكون موضوعات الشعر أكثر اتساعاً حيث يدخل جميع الأغراض الشعرية دون أن يستطيع الشعر ذلك.

إلا أن النقاد العرب لم يطيلوا كثيراً في نقاش هذه المميزات اللغوية في الفصول التي خصصوها للمفاضلة بين الشعري والشري وتناولوا ذلك في سياقات أخرى.

وإذا كانت المفاضلة تتضمن مبدأ غير علمي هو الانحياز لطرف ضد آخر فإن توفير درجة عالية من الحياد قلما يتحقق، ولازلنا حتى الآن نقرأ بين الحين والآخر: عن من يفضل هذا النوع الأدبي أو ذاك.

(45) انظر في هذا النوع من التفضيل: البرهان ص: 284 واعجاز القرآن ص: 155، والامتناع والمؤانسة 2: (132 - 133) ونضرة الأغبري ص: 359.

الفصل الرابع
الخطابة والرسالة والشعر

1 - الخطابة والشعر

لم تتحدد الخطابة عند العرب في مقابل اللغة القياسية من حيث توظيفها للإمكانيات اللغوية والبلاغية التي تقدمها فحسب، بل أيضا في مقابل بعض أنواع الأدب الأخرى. ومن ذلك ادراجهم الخطابة ضمن الشفوي بشكل عام ومقارنتها بالمكتوب. جاعلين الخطابة كمنطوق أكثر تحمرا من المكتوب حيث ان «أسلوب الكتابة أدق، وأسلوب الحديث أشد حركة وتنازعا» (1).

ولذلك لم يصلح أحدهما مكان الآخر. ويفسر هذا أن المكتوب اذا أدخل في باب المناقشات يبدو «ضيقا» وأن المنطوق اذا قرىء يبدو «هزيلا» ويرجع ذلك الى الخاصية الشفوية للأسلوب الخطابي الذي يلتجئ الى التصرف في مستويات اللغة لتحقيق الاقناع كحذف أدوات الوصل وتكرار نفس الكلمة. (2)

ويرجع ابن اسينا مسألة التدقيق في المكتوب الى كونه يقرأ ولا ينسى كالخطابة التي تكون لساعتها وتنقضى. أما المكتوب فهو أكثر عرضة للنقد لبقائه.

ويذهب ابن رشد نفس المذهب، فيرى بدوره أن على المكتوب أن يكون أكثر التزاما بالحقيقى والواضح. وأن يكون أسهل عند القراءة وأبعد عن الاستعارة الموعلة وأن لا يصل ايجازه للغموض، وأن يستعمل على العموم المشهور المحقق لا الغريب المجهول. (3)

وفي هذه التفرقة بين المكتوب والمنطوق - والتي ترجموها عن أرسطو - مفارقة لا تنكر بين النظرية والابداع. فالظاهر أن الفلاسفة - في هذه النقطة على الأقل - كانوا يجارون أرسطو دون أن ينقدوه. فالأكيد أن الابداع الخطابي العربي لم يكن متميزا بهذه الصفات التي يستنتج من أقوالهم فيها أنها كانت تصل الى درجة عالية من انتهاك اللغة في مختلف مستوياتها، بل على العكس من ذلك أكد البلاغيون أن

(1) الخطابة. الترجمة العربية القديمة ص: 226.

(2) الخطابة لابن سينا ص: 233.

(3) تلخيص الخطابة لابن رشد ص: 632 - 626.

الخطيب المتقن يمتلك من الأدوات اللغوية ما يجعله يصوغ مختلف المواقف ويعبر عن كل الأفكار دون توقف أو تقطع. ولذلك شكلت الخطابة عندهم درجة عالية من البيان والفصاحة. وجعلوها أمثلة للكلام الجيد. وبخاصة خطب الرسول والصحابة والتابعين لهم في امتلاك البيان. ولقد أكد النقاد هذا التساوي في البلاغة بين المكتوب والمنطوق. بل لم يروا من فرق بينهما سوى في استعمال أداة الكتابة.

ويبدو من جهة أخرى أن خلاف ما رآه الفلاسفة هو الصحيح. إذ أن المكتوب نظرا لتمعن الكاتب فيه وطول الوقت الذي عنده فيه وعدم احراجه أو الضغط عليه من طرف الحضور كما هو في الخطابة، يتيح له وقتا لتأمل كتابته وجعلها أكثر أدبية مما لو كانت مرتجلة. وهذا التأمل يدفع الى مزيد من الايغال في الخصائص الأدبية وهو ما يزيد درجة الانتهاك.

وقد تحددت الخطابة كذلك في مقابل النمط الشعري. إذ أنها توظف مكونات البلاغة كميًا ونوعيًا الى حد ما. لأنها لا تذهب في ذلك بما يخرج النص الخطابي عن وضوحه وتحقيقه غاية الافهام والاقناع⁽⁴⁾. انظر على سبيل المثال رأى ابن سينا في المجاز: «والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المثورة، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر»⁽⁵⁾. وقوله في التشبيه: «والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعه الاستعارة. وذلك اذا وقع معتدلا. فأما أصله فهو الشعر»⁽⁶⁾. وقول الفارابي في الاستعارة: «فالأسياء المستعارة لا تستعمل في شيء من العلوم ولا في الجدل بل في الخطابة والشعر»⁽⁷⁾. ورأى ابن رشد في درجة استعمال الألفاظ «المغيرة»: «والصناعة الشعرية فيستعمل من ذلك ما هو أكثر تخيلا. وأما

(4) عقدت د. ألفت محمد كمال في كتابها «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين» فصلا عن « لغة الشعر ولغة الخطابة » واستخلصت من دراسة هذا الموضوع أن الأصل في لغة الخطابة عند الفلاسفة المسلمين هو الاستخدام الحقيقي للغة وأن الأصل في لغة الشعر عندهم هو الاستخدام المنحرف لها أنظر : د. ألفت محمد كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1984 ص : 196 - 210.

(5) الخطابة لابن سينا ص : 203.

(6) المصدر السابق ص : 212.

(7) الفارابي : كتاب في المنطق - العبارة. تحقيق د. محمد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1976 ص : 23.

الخطابة فانها تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد الاقناع في الشيء المتكلم فيه» (8)، وأشارته الى أن الشعر أكثر ميلا من الخطابة الى (اختراع) أمور وأشياء غير موجودة (9).

ان العلاقة بين الخطابي والشعري لم تكن أبدا علاقة تضاد. بل كان الوعي بالتقارب بينهما قديما، وقد ذهب بعض النقاد الى أن بإمكان بعض المبدعين الجمع بين الشعري والخطابي كأن يكون المبدع شاعرا وخطيبا وان كان ذلك قليلا (10).

وقد جاء الوعي بالخطابي في الشعري نفسه من خلال ذكره لهذا النمط واشادته ببلاغته. فمن ذلك قول كعب الاشقري :

الا أكن في الأرض أخطب قائما . . . فاني على ظهر الكميت خطيب .
وقال ثابت بن قطنه :

فالا أكن فيهم خطيبا فاننى . . . بسمر القنا والسيد جد خطيب (11)

فذكر الشعر للخطبة في هذين البيتين يفهم بمعنيين : اما أنها يذكرا الخطبة التي هي النمط الآخر المستقل عن الشعري، واما أنها يقصدان بالخطبة القصيدة نفسها أو غيرها من القصائد التي ألفت. لأن القصيدة في هذه الحالة تكون كالخطبة من حيث انها ملقاة على جمهور، قاصدة الاقناع في تبنى بعض المواقف كالسلم والحرب، بل ان بعض الشعراء أكثر تصریحا في الجمع بين الشعري والخطابي كنمط واحد :

وما الشعر الا خطبة من مؤلف . . . يجيء بحق أو يجيء بباطل (12)

وبعض النقاد يشير فعلا لهذا التشابه بين القصيدة والخطبة والذي يرتبط فيه انتاج القصيدة بالظرف الطارئ وأمام الجمهور. وهو ما يجعلها مطابقة تماما لما

(8) تلخيص الخطابة لابن رشد ص : 541 .

(9) المصدر السابق ص : 555 .

(10) البيان والتبيين 1 : 45 .

(11) انظر البيان والتبيين 1 : 231 وما بعدها .

(12) انظر منهاج البلغاء ص : 361 .

قاله الفلاسفة وأرسطو عن المنطوق المائل الى انتهاك اللغة بحكم شفويته وارتجالها وقصده للاقناع بكل الوسائل . فما قالوه عن الخطابة يصدق في هذا المقام عن الشعر الذى برر النقاد انتهاكه للغة ولجوءه للضرورة بتقيده بالوزن والقافية . وجاء في «الشعر والشعراء» أن الأصمعى قال : «قد أقوى الحارث بن حلزة في قصيدته التي ارتجلها . قال :

فملكنا بذلك الناس اذا ما . . . ملك المنذر بن ماء السماء

قال أبو محمد (أي ابن قتيبة) ولن يضرك ذلك في هذه القصيدة لأنه ارتجلها فكانت كالخطبة» (13) .

هناك اذن اقرار بكون الارتجال يؤدي الى بعض الانتهاكات للتقاليد الفنية (الاقواء هنا) ولكنها غير معيبة لأنها مرتجلة . بل ان الانتهاك قد يتسامح فيه اذا جاء بسبب الارتجال حتى لو مس أهم العناصر المهيمنة في الشعر (الايقاع) : «ومنه قبيح مردود لا تقبل النفس عليه كقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب . مثاله قصيدة عبيد المشهورة :

أقفر من أهله ملحوب

فانها كادت تكون كلاما غير موزون بعللة ولا غيرها، حتى قال بعض الناس : إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها» (14) .

وهذا الكلام يؤكد وجود درجة تلتقى فيها القصيدة والخطبة، وبخاصة اذا تخففت القصيدة من هيمنة عناصرها الأساسية كالوزن، في اضطرارها للاقواء والزحاف المذكورين، وكأن لا فرق بينها سوى في التشدد في الوزن .

وقضية الأوزان بين الشعر والخطابة أثرت كذلك عند أرسطو وانتقلت الى العرب . حيث استقر عندهم أن الوزن من خاصيات الشعر وأن الخطابة لا يجب أن

(13) الشعر والشعراء 1 : 197 وانظر العمدة 1 : 190 .

(14) العمدة 1 : 140 .

تلتجىء إليه . لأن ذلك يدعو للانشغال بسماعه والانصراف عن الغاية الاقناعية الفكرية من الخطبة : «فأما شكل المقالة فينبغي أن يكون غير ذى وزن ولا عدد . فان ذلك النحو غير مقنع ، لأنه يظن أنه مختلف ، أو يراد به التعجب ، وهو يخول لنا على المشاكل أو السامع ملياً» (15) .

وأرسطو نفسه لم يدع للتخلى عن الوزن نهائياً ، شريطة ألا يستعمل بكثافة . والوزن اليوناني ترجم في العربية بالنبرات والعدد : «فقد ينبغى لذلك أن يكون للكلام نبرات ، وأما الوزن فلا . لأن الوزن فيوثقى (أي شعري) ثم النبرة لا ينبغى أن تكون محققة (أي متعمدة بكثافة) ، وذلك اذا هي كانت بمقدار ما يشبه أو يشاكل» (16) .

والوزن الذى أقرؤا درجة ضعيفة منه في الخطابة ليس هو الوزن العروضى ، فهذا خاص عندهم بالشعر ، ولكنه وزن يرجع الى المستوى الحسى للغة لا التجريدى . وهكذا يتحدث ابن سينا عن «أحكام» العرب «في جعل النثر قريباً من النظم» من جهة الوزن والايقاع بشكل عام . فيحدد خمس حالات للأسلوب الخطابى في انبثائه على الايقاع : الحالة الأولى تعود الى تساوى الجمل من حيث الطول والقصر . والثانية الى تساويها في عدد الكلمات ، والثالثة الى المناسبة بين هذه الكلمات من حيث الصيغ الصرفية ، والرابعة الى المناسبة بين المقصور والممدود من المقاطع . والخامسة الى المناسبة بينها من حيث الحركات . فيقال : بلاء جسيم ومناخ عظيم بدل منيخ عظيم . حتى يتناسب المقطعان (بلاء ومناخ) في اشباع الفتحة .

ويدخل السجع كذلك ضمن حالات ايقاع النثرى اذ له «غناء كثير في اللفظ» ، وكذلك الفصل والوصل لأن الكلام اذا كان متصلاً لم «يلتذ به» فالفصل والوصل «وزن ما للكلام» (17) . وكل هذه الخصائص لا تؤدى حسب ابن سينا للخروج من النثرى الى الشعري ، لأن الوزن ليس «عددياً» أو عروضياً .

(15) الخطابة : الترجمة العربية القديمة ص : 204 .

(16) المصدر السابق ص : 205 وانظر الخطابة لابن سينا ص : 222 وشرح ابن رشد هذا الموضوع ضمن

كتابه تلخيص الخطابة ص (588 - 591)

(17) الخطابة لابن سينا ص : 223 - 225 .

الايقاع هنا اذن ظاهرة أدبية عامة تختلف نوعيا بين الخطابة والشعر. ولا يبقى الشعر متميزا بالوزن حسبا أقره كثير من النقاد، بل يصبح الوزن فيه مجرد مكون يضاف الى باقى المكونات. ويصرح ابن سينا بأنه «ليس يكفى للشعر أن يكون موزونا فقط»⁽¹⁸⁾ وقد ذهب أرسطو قبل ذلك الى أن الشعر لا يكفى فيه الوزن. ولو كان الوزن - عنده - يجعل من الابداع شعرا لكانت المنظومات الطبيعية والتعليمية شعرا، والشعر يتحدد عنده بالمحاكاة. ولكن الفلاسفة يؤكدون على اضافة عنصر «التخييل» كأهم مميز للشعر عن الخطابة: «فالخطابة معدة الى الاقناع، والشعر ليس للاقناع والتصديق ولكن للتخييل»⁽¹⁹⁾

وإذا كان الاقناع - هو المهيمن على غايات الخطابة وأن القصد منه ايقاع الظن لا التصديق، وكان الاقناع وايقاع الظن يتحققان بوسائل كثيرة، فان التخييل يتحقق بدوره بوسائل حسب طريقة توظيفه لها. اذ هي كالمادة للخطابة والشعر. ومن ذلك المعجم والمعنى وما يتعلق بالبلاغة والنحو وحتى الايقاع. ويضاف في تخييل الشعر عنصر خارجي هو اللحن.

يقول ابن سينا: «والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذى يتنغم به، فان اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه، اذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن فان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل».⁽²⁰⁾

ونجد عند حازم القرطاجنى أيضا ذكرا للعناصر التي يقوم عليها التخييل. وحازم ان كان لم يذكر ضمنها اللحن، فلان اللحن فيما يظهر ورد عند ابن سينا لارتباطه بالشعر اليونانى الذى كان يصحب اما بالقيثارة في شعر المديح أو بالناي في

(18) المصدر السابق ص: 204.

(19) نفسه ص: 203 وتلخيص الخطابة لابن رشد ص: 528.

(20) فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ص: 168.

شعر الرثاء . وهو ما عبر عنه ابن سينا بمناسبة اللحن للغرض من حزن وغضب وغيرة . أما حازم فهو أقرب لواقع الشعر العربي الذي كان اللحن فيه منفصلا عن الالتقاء الا في حالات الغناء وهي حالات غير مرتبطة بضرورة بانتاج القصيدة وتقديمها .

يذهب حازم الى أن «التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»⁽²¹⁾ . وإذا كانت المعاني عنده هي ما يتكون في الذهن عن الصورة الموجودة، وهي أيضا الأغراض والمقاصد وما يدخل في أوصافها، فإن الأسلوب عنده ليس هو المواصفات اللغوية لتلك المعاني وإنما العلاقات الدلالية بينها وكيف يتم التنقل بين معنى ومعنى . وهو بتعبيره هيئة «التأليفات المعنوية» . أما اللفظ فلا معنى له هنا سوى الوضع الحسي للغة وليس الكلمات المنفردة فقط . وهذه المكونات الثلاثة جميعا تفسر ما اقتصر ابن سينا على نعته بـ «الكلام» . أما الوزن فقد ذكره ابن سينا لكن النظم قد لا يعنى الوزن . فيوضع في هذه الحالة مقابل «الأسلوب» ويصبح هو الدال على الترتيبات النحوية أو هيئة «التأليفات اللفظية» كما يسميها حازم .

وإذا صح هذا التأويل وفصل النظم عن الوزن، فإن حازما يكون قد أقام التخييل على أبرز المكونات التي هي المعاني وترتيبها والألفاظ وترتيبها ثم الأوزان . والبلاغة غير حاضرة في هذه المكونات . ولكنها مذكورة عنده في مواضع أخرى ضمن ما يكون أسلوب الشعر .

ان الاقتناع والتخييل غايتان تميزان بين الشعر والخطابة . فالقصد من الاقتناع ايقاع الظن والقصد من التخييل بسط النفس للقيام بعمل ما أو قبضها عنه . ولكل من الغايتين خصائص أسلوبية وغير أسلوبية يقومان عليها، ويلاحظ أن الغايتين قد يلتقيان في المقصد البعيد . لأن ايقاع الظن في شيء ما يؤدي للبس أو القبض عنه، كما أن البسط والقبض قد لا يتحققان الا بعد حصول ظن أو تصديق بالتخييل نفسه . ويبرر هذا الالتقاء تداخلهما الأسلوبى على مستويات البلاغة والمعاني والمعجم وغير ذلك .

(21) منهاج البلغاء ص : 89 .

ولهذا نبه الفلاسفة ومعهم حازم إلى أن الخطابة قد تستعمل التخيل، والشعر قد يستعمل الاقناع كل في حدود.

ب - الرسالة والشعر

الرسالة نمط آخر لانجاز الخطاب الأدبي، تختلف اختلافا كبيرا عن النمطين الشعري والخطابي من حيث نوعية الجمهور وأداة التوصيل وبناء الأسلوب وحتى طبيعة المضمون أحيانا. ولذلك تميزت كتب نقد الرسالة عن كتب نقد الخطابة والشعر بطرق مواضع لم تطرق هناك كالكلام عن القلم والدواة والمداد والكاغد والخط.

ويبقى «الاختلاف الهام في أنها موجهة الى شخص معروف من الكاتب وأنها تحدد في أغلب الأحيان بمعطيات خارجية (ظرف، أحداث . . . الخ» (22). نستثنى من هذا التمييز الرسائل التي أخذت صفة الكتب ووجهت لجمهور قارئ غير محدد.

ففي الرسالة لا تكون العلاقة بين المنشئ والجمهور مباشرة اذ يكون هناك فارق مكاني وزماني ما. يقول ابن وهب بأن الرسالة: «كلام يرأسل به من بعيد، فاشتق له اسم الترسل والرسالة من ذلك» (23).

وأهمية المخاطب المحدد في تأليفهم تظهر في الوعي باثارتها. ولذلك طولوا الكلام في أنواع المخاطبين: ملوك ووزراء، وقواد، ومسلمين، وكفار الخ . . . وفيما يكتب لكل واحد منهم، حتى أن الحميدى (ت 488 هـ) يعرف الرسالة بتأثيرها في المخاطب: «وأما البلاغة الرسائلية فهي حسن التوصل الى استمالة المخاطب وتسهيل ما صعب على المراسل» (24).

(22) جاك روجو: الأدب الترسل، ضمن الأدب والأنواع الأدبية: نخبة من الأسانذة ترجمة طاهر حجاز دار طلاس - دمشق ط 1985 ص: 219.

(23) البرهان ص: 152.

(24) الحميدى: تسهيل السبيل الى تعلم الترسل. نسخة مصورة عن مخطوطة أحمد الثالث 2351 اسطنبول ص: 7.

وفي الرسالة كذلك يأخذ المنشيء أهمية تتجاوز أهمية المرسل إليه، لأنه المسؤول الأول عن انجاح التوصيل. ولهذا السبب اهتم المؤلفون في نقد الرسالة بالكاتب فجعلوا الكتاب في فئات، ليس حسب الغرض (مادح، هاج، متغزل) أو الشكل (شاعر، راجز) كما في الشعر، ولكن حسب التخصص أو المهنة: «أصناف الكتاب على ما ذكره ابن مقلة خمسة: كاتب خط، وكاتب لفظ، وكاتب عقد، وكاتب حكم، وكاتب تدبير. فكاتب الخط: هو الوراق والمحرر. وكاتب اللفظ: هو المترسل. وكاتب العقد: هو كاتب الحساب الذي يكتب للعامل، وكاتب الحكم: هو الذي يكتب للقاضي ونحوه ممن يتولى النظر في الأحكام، وكاتب التدبير: هو كاتب السلطان أو كاتب وزير دولته»⁽²⁵⁾.

والرسالة والخطابة مختلفان عن الشعر في أن الوظيفة الشعرية تتراجع فيها لتهيمن الوظيفة البلاغية. لكنها تختلفان عن بعضها من هذه الناحية، فهذه الوظيفة في الخطابة قد يتوصل إلى تحقيقها بمساعدة عناصر إضافية تعود إلى تشخيص الخطيب، أما في الرسالة فإن اللغة والكتابة وحدهما يجب أن يقوما بهذا الدور، ولذلك كان الاهتمام بثقافة الكاتب ضروريا إلى درجة أن بعض الكتب التي خصصت لموضوع الرسالة جاءت في ثقافة أديب الرسالة وليس في أدب الرسالة. ومن ذلك على سبيل المثال: «أدب الكاتب» لابن قتيبة الذي إذا استثنينا مقدمته القصيرة فأغلبه معلومات لغوية وتاريخية وجغرافية، و«كتاب الكتاب» لابن درستويه (ت 346 هـ) الذي لا يتعرض في كتابه لأنواع الرسائل ولا يثبت أي نص رسالي. والكتاب في موضوعات الهجاء والقلم والدواة والنقط والشكل ومعنى التأريخ وكيفية استعماله. وكتاب «قانون ديوان الرسائل» لابن الصيرفي (بين ق 5 و6 هـ) وهو قانون فيها يجب أن يكون عليه الكتاب وكذلك أنواعهم ومن يساعدهم، ولم يطرق بعض قضايا الرسالة إلا في معرض اختصاصات الكتاب، كأن يختار منهم من هو أجدر بالتوقيعات أو بالخط أو بمكاتبة الملوك الأجانب ومن شابههم. وكتاب «حسن التوسل إلى صناعة الترسل» لشهاب الدين الحلبي الذي لا يختلف القسم الأكبر منه عن كتب البلاغة السابقة عليه.

(25) البيطليوس: الانتصاب في شرح أدب الكتاب. تحقيق: مصطفى السقاود. حامد عبد المنجد اهية

العلاقة بين الرسالة والشعر ليست علاقة تنافر وتضاد، فالقصيدة قد تفهم كرسالة وتوجه الى شخص محدد. بل قد تستعير بعض الصيغ التي هي من خصائص لغة الرسالة أو شائعة فيها على الأقل. مثل صيغة «من . . . الى . . .» التي يجسدها البيت التالي لعمر بن أبي ربيعة :

من عاشق كلف الفؤاد مقيم . . يهدى السلام الى المليحة كلثم

وفي دراسة للمستشرق ياروسلاف ستكيفتش⁽²⁶⁾ تأكيد على كون القصيدة فهمت عندهم كرسالة، وثبت ياروسلاف ذلك من خلال توظيف القصيدة للفعل «أبلغ» الشائع في الرسالة. على أن هذه النتيجة تبدو كاثبات للبديهي. لأن العرب اذا كانوا ربطوا بين القصيدة والرسالة فلأن القصيدة قد تكون لها وظيفة توصيلية ومخاطب محدد. وليس لأنهم فهموا القصيدة على أنها من نوع أدبي هو نفسه نوع الرسالة. بل لقد شددوا دوما من هذه الناحية على ابراز خصوصيات بناء وأسلوب الرسالة حتى أن أبا القاسم الكلاعي (ت 543 هـ) يقول : «الكتابة والشعر شيان متافران»⁽²⁷⁾.

ومع ذلك فرأى الكلاعي يقبل المناقشة، لأن الواقع الابداعي كان عكس هذا الزعم. فالتنوع بين الشعر والرسالة وصل درجة كبيرة. لم يقتصر فقط على التنوع الموضوعي بل حتى على مستوى بروز بلاغية الرسالة وتداخل الشكل حيث أصبحت بعض النصوص مدججة للشعري والنثري اما بحلها في قالب واحد أو بالتنقل بينهما وتمثل لذلك بكتاب «مناهج التوسل في مباحج التوسل» للبسطامي، وهو نصوص ابداعية ثرية وحكايات جعلها المؤلف في ست وأربعين فصلا سمي كل واحد «لطيفة». وكل نص أو حكاية مسبوق بيت أو أبيات شعرية أو متخللة فيه وليست عقدا له.

(26) ياروسلاف ستكيفتش : ابن قتيبة وما بعده. القصيدة العربية والأوجه البلاغية للرسالة. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للمجلد السادس العدد الثاني لسنة 1986.

(27) احكام صنعة الكلام ص : 47.

وابن جنى (ت 392 هـ) يلتبس التشابه بين الرسالة والشعر في احالتها على ظرف خارجي يكون النص الشعري أو الرسالي جوابا عنه : «ان القصيدة تجرى مجرى الرسالة، وانها يؤتى بالشعر بعد خطب يتوصل، فيأتى بالقصيدة معطوفة بالواو على ما تقدمها من الكلام ويدل على ذلك أيضا قولهم في أوائل الرسائل . أما بعد، فقد كان كذا وكذا، فكأنه قال : أما بعد ما نحن فيه، أو بعد ما كنا بسبيله فقد كان كذا وكذا، فاستعملهم هنا لفظ «بعد» يدل على ما ذكرناه عنهم من أنهم يعطفون القصيدة على ما قبلها من الحال والكلام» (28) .

ان الرسالة نمط للكتابة حظي قديما باهتمام بالغ لمكانته الادارية والسياسية بالخصوص لكن الشعر كان أشهر أنماط الأدب العربي، على أنه لم يكن مبنيا على الارتباط بنظام الحكم رغم محاولات ترويضه على ذلك الارتباط . وعاش الشعر نمطا آخر هو «الخطابة» الذي كاد يتوارى بزوال الدولة الأموية . وقد كانت الخطابة ذات صلة مباشرة بالدولة وأجهزتها، ولكن هذه الصلة لم تدم طويلا، فمجىء الدولة العباسية والأنظمة المتعاقبة فيها وبعدها نقص من الحاجة الماسة الى الكلام : (خطابة / شعر) لضبط الناس، وأملى تعقد النظام ونخبوته تهميش الخطاب المباشر وتعويضه بالتنظيم والهيكلة . وتكفي الإشارة حول هذا الجانب الى نظام الحجابة . يقول الكلاعي في القرن السادس عن الخطابة : « وهذا من الكلام العالى الذى قل رجاله وعدم - أو كاد - في عصرنا هذا مثاله» (29) .

انقصت العلاقة المباشرة اذن بين الشعر والدولة وتوارت الخطابة فبرزت الرسالة كأكثر أنماط الأدب ملاءمة لخدمة مختلف الأغراض السياسية . (30)

(28) ابن جنى، سر صناعة الاعراب تحقيق : حسن هنداوى دار القلم - دمشق 1985 - 2 : 637 .

(29) أحكام صنعة الكلام ص : 175 .

(30) أنجزنا دراسات مفصلة عن الخطابة والرسالة ستصدر في كتاب مستقل . ولتمثيل منهجنا في هذه الدراسة يستحسن العودة لكتابنا : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية - دار إفريقيا - الشرق .
الدار البيضاء / المغرب 1991 .

مصادر ومراجع الدراسة

- الابيهي (شهاب الدين محمد بن أحمد أبو الفتح ت 850 هـ)
- * المنتطف من كل فن مستطف. مراجعة الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل. مكتبة ومطبعة الشهيد الحسيني القاهرة 1385 هـ.
- ابن الأثير (نجم الدين أحمد بن اسماعيل بن الأثير الحلبي ت 737 هـ).
- * جوهر الكنز. تحقيق د. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف بالاسكندرية 1983.
- ابن الأثير (أبو الفتح نصر الله بن محمد ضياء الدين ت 637 هـ)
- * المثل السائر : قدم له وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوى طبانة. دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة - القاهرة (د. ت).
- أرسطو طاليس
- * الخطابة : الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي. وكالة المطبوعات الكويت ودار القلم بلبنان بيروت 1979.
- الأصفهاني (أبو القاسم حسين بن محمد الراغب)
- * محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء، مكتبة الحياة بيروت 1961.
- الباقلائي (أبو بكر محمد بن الطيب ت 403 هـ)
- * إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف - القاهرة ط. 1981 5.
- ابن بسام (أبو الحسن علي بن بسام الشتريني ت 542 هـ)
- * الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق احسان عباس دار الثقافة بيروت. 1979.
- البظليوسي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد ت 521 هـ)
- * الاقتضاب في شرح أدب الكتاب. تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1981.
- ابن البناء المراكشي العددي ق. 8
- * الروض المربع. تحقيق : رضوان بنشقرون. دار النشر المغربية - الدار البيضاء ط. 1985 1.
- التبريزي (يحيى بن علي الشيباني ت 502 هـ)
- * كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق الحساني حسن عبد الله. مطبعة المدني - القاهرة 1969.
- التوحيدى أبو حيان ت 414 هـ
- * الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر. لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة 1951
- * الأمتاع والمؤانسة. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ج 1 / 1939 وج 2 / 1942.
- ثعلب
- * قواعد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.
- الثعالبي.
- * يتيمة الدهر، مطبعة الصاوي القاهرة.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحرت 255 هـ)
- * البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي. القاهرة ط. 1985 5.
- الجرجاني (أبو بكر، عبد الفاهر بن عبد الرحمن بن محمد ت 474 هـ)
- * دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي القاهرة 1984.

- * الرسالة الشافية ضمن كتاب دلائل الاعجاز تحقيق محمود محمد شاكر.
- أجزائي (علي بن عبد العزيز ت 366)
- * الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلی محمد الجاروی - مطبعة عيسى البابي الحلبي . القاهرة (د. ت).
- ابن جنی (أبو الفتح عثمان ت 392 هـ)
- * سر صناعة الأعراب . تحقيق حسن هنداوی دار القلم - دمشق 1985 .
- الحاقمی (أبو علي محمد بن الحسن الحاقمی الكاتب ت 388 هـ)
- * الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي - تحقيق د. محمد يوسف نجم ، دار صادر للطباعة والنشر - بيروت 1965 .
- حازم القرطاجنی (أبو الحسن حازم ت 684 هـ)
- * منهاج البلغاء . تحقيق محمد الخبيب بن الخوجة دار الغرب الاسلامی بيروت ط . 1981 2 .
- الخلي (صفي الدين أبو الفضل ت 750 هـ)
- * العاقل الحازني . تحقيق د. حسين نصار الهيئة المصرية العامة - القاهرة 1981 .
- اخميدي (أبو محمد علي بن عمر اليزيدي الحافظ ت 463 هـ)
- * تسهيل السبيل إلى تعلم الترسيل . نسخة مصورة عن مخطوطة أحمد الثالث باسطنبول تحت رقم 2351 .
- الخطابي (أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم ت 388 هـ)
- * بيان اعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف القاهرة . (د. ت)
- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد ت 808 هـ)
- * مقدمة ابن خلدون . تحقيق د. علي عبد الواحد وافي دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة ط 3 (د. ت)
- ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد ت 595 هـ)
- * تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر . تحقيق د. عبد الرحمن بدوي . ضمن «فن الشعر» لأرسطو . دار الثقافة . بيروت .
- * تلخيص الخطابة . تحقيق د. محمد سليم سالم المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية . جمهورية مصر العربية الكتاب 14 . القاهرة 1967 .
- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ت 456 هـ)
- * العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجليل بيروت ط . 5 1981 .
- ابن سعيد على الأندلسي ت 685 هـ .
- * المتكطف من أزاهر الطرف . تحقيق د. سيد حنفي حسنين . هيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1984 .
- ابن سلام (محمد بن سلام الجمحي ت 231 هـ)
- * طبقات فحول الشعراء . قرأه وشرحه محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجي . القاهرة 1974 .
- ابن سناء الملك (أبو القاسم هبة الله بن جعفر ت 608 هـ)
- * دار الطراز في عمل الموشحات والأزجال . تحقيق ونشر . د. جودت الركابي . دمشق 1949 .
- ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد ت 466 هـ)
- * سر الفصاحة شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي . مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح القاهرة 1969 .

- ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله ت 428 هـ)
 * «فن الشعر» من كتاب «الشفاء» تحقيق. عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب «فن الشعر» لأرسطو.
 * اخذت من كتاب الشفاء. تحقيق. د. محمد سليم سالم. المطبعة الأميرية. القاهرة 1954.
- اشتريبي (أبو بكر بن عبد الملك بن السراج الشتريني الأندلسي ت 550 هـ)
 * المعيار في أوزان الأشعار تحقيق : محمد رضوان الداية. مكتبة دار الملاح ط. 3 1979 دمشق.
- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ت 322 هـ).
 * كتاب عيار الشعر، تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع. دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض - 1985.
- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ت 390 هـ)
 * كتاب الصناعيتين : الكتابة والشعر. تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم - دار الفكر العربي القاهرة ط. 2 1971.
- العلوي (المظفر بن الفضل ت 656 هـ)
 * نضرة الأغريرض في نصره القريض. تحقيق د. نهي عارف حسن. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق 1976.
- العلوي (يحيى بن حمزة ت 749 هـ)
 * الطراز. مطبعة المتكاتف بمصر 1914.
 - الفارابي (أبو نصر محمد ت 339 هـ)
 * رسالة في قوانين صناعة الشعراء. تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن «فن الشعر» لأرسطو.
 * كتاب في المنطق - العبارة. تحقيق. محمد سليم سالم. الهيئة المصرية للكتاب 1976.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم ت 276 هـ)
 * جبهة أشعار العرب. تحقيق على محمد البجاوي دار نهضة مصر للطبع والنشر. الفجالة - القاهرة 1981.
- قدامة بن جعفر
 * نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية بيروت.
 - القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب).
 * جبهة أشعار العرب. تحقيق على محمد البجاوي دار نهضة مصر للطبع والنشر. الفجالة - القاهرة 1981.
- القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي ت 821 هـ)
 * صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.
- الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور ت 543 هـ)
 * أحكام صناعة الكلام. تحقيق. د. محمد رضوان الداية. عالم الكتب - بيروت ط. 2 1985.
- الميزباني (محمد بن عمران ت 384 هـ)
 * معجم الشعراء تحقيق أحمد عبد الستار فراخ. دار احيا الكتب العربية - القاهرة 1960.
- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن ت 420 هـ)
 * شرح ديوان الحماسة تحقيق : أحمد أمين وعبد السلام هارون. مطبعة جنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ط 1 / 1951.

- المعري أبو العلاء ت 449 هـ .
* رسالة الصاهل والشاجح تحقيق د. عائشة عبد الرحمن دار المعارف - القاهرة . ط 2 / 1984 .
* رسالة الأغريض وتفسيرها . تحقيق د. السعيد السيد عبادة . مطبعة التقدم . القاهرة 1978 .
- ابن منظور
* لسان العرب - مطابع الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة .
- ابن وهب الكاتب .
* البرهان في وجوه البيان . تحقيق حفني محمد شرف - مكتبة الشباب -
القاهرة 1969 .

فهرست

5	* مقدمة
9	* الفصل الأول : أنساق الأنواع الشعرية
11	أ - الكم في الشعر
16	ب - تصنيف ابن وهب
20	1 - القصيد
23	2 - الرجز
33	3 - المسمط والمزدوج
35	ت - تصنيف صفى الدين الحلي
37	- الخانة الأولى : القريض، الدوبيت، الموشح
45	- الخانة الثانية : المواليا
47	- الخانة الثالثة : الرجل، الكان وكان، القوما
53	* الفصل الثاني : أنساق الأغراض الشعرية
56	أ - مفهوم الغرض
61	ب - الصيغة
64	ت - الهرم
67	ث - الانتقاء التحليلي
84	ج - النفس
90	د - النقاء والتجاور والتداخل
97	* الفصل الثالث : أنساق جامعة
99	أ - اسمية
101	ب - بلاغية
103	ت - منطقية
105	ث - شعر / نثر
108	ج - حكم المفاضلة
117	* الفصل الرابع : الخطابة والرسالة والشعر
119	أ - الخطابة والشعر
126	ب - الرسالة والشعر
131	* مصادر ومراجع الدراسة

تم الطبع بمطابع

أفريقيا الشرق

159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور . الهاتف : 25.95.04 - 25.98.13 - الدار البيضاء.

نريد بالشعرية العربية مجموع المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشعري في علاقاته الداخلية والخارجية. ومن الطبيعي أن تكون الشعرية بهذا المعنى مفهوما فضفاضاً كفضفضة الشعر. ورغم ذلك نصبو لتجلية أسسها مختارين أبواباً ومدخل لم تكن مفتوحة على مصاريحها.

لا نحصر الشعرية في ذلك العلم الذي تحدد بدقة غير متناهية عند الشعريين الأوربيين منذ إنثارتها عند ياكسون. فلسنا منصرفين في هذه الدراسة إلى أدبية الأدب وشعرية الشعر. بل إننا نروم ما يصدق أن نسميه مجازياً أرخبيلات الأدب التي منها أرخبيلات الشعر. وبالتحديد دقيق أنواعه وتصنيفاته.

من هنا تبقى الشعرية العربية حاملة لقوانين نجد ما يشابهها في الشعرية المعاصرة التي رامت مسح تلك الأرخبيلات وتحسس نتوءاتها. وتبقى الشعرية العربية حاملة لخصوصيات المرحلة القديمة في الوقت ذاته.

في الشعرية كما في الشعر والانسان مناعة ونقصان مناعة. ولتحتفظ الشعرية بمناعتها لا بد من تلقيحها بما يحصنها من فيروسات رداءة التاريخ وتهدمه.

ليست هناك شعريات لكل عرق كما ليست هناك تلقيحات لكل عرق. وإذا حدث واكتسحت الفيروسات، الشعرية فلا يبقى من حل سوى أن نقفل عليها في أحد البيوت ثم ندعها لغاية أن تموت.

الشعرية العربية مثلها هي خطاب واصف، هي كذلك خطاب موصوف. وبين الخطابين تدعونا لنتفتح ملفاتها من جديد.

- رشيد مجايوي من مواليد ابن سليمان - المغرب 1961.

- حصل على شهادة الإجازة في اللغة العربية بكلية الآداب - فاس 1984.

- حصل على شهادة الماجستير في النقد العربي من جامعة عين شمس في القاهرة سنة 1988 - له دراسات بمنابر عربية متعددة. يعمل حالياً أستاذاً بشعبة اللغة العربية بكلية الآداب أكادير.



أفريقيا الشرق

159 مكر، شارع يعقوب المنصور
الدار البيضاء

25.95.04

25.98.13